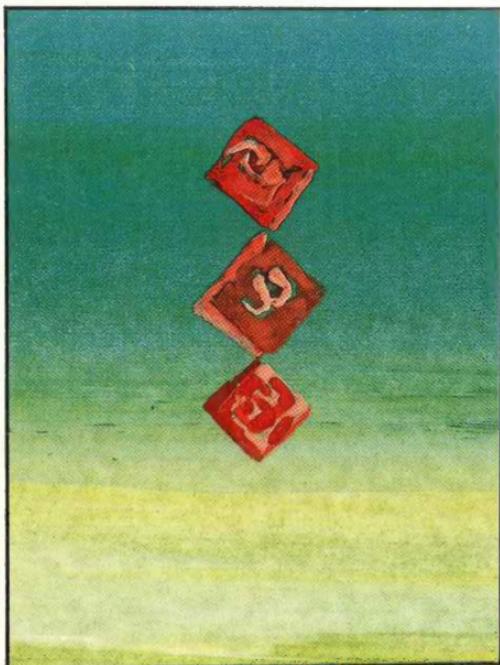


الدكتور عبد محمد الغزامي

المشكلة والاختلاف

قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المخالف



المركز الثقافي العربي



الدكتور عبد الله محمد الغزّامي

المشكلة والاختلاف

قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المخالف



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المشكلة والاختلاف

قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المخالف

* المشاكلة والاختلاف

(قراءة في النظرية النقدية العربية، وبحث في الشبيه المختلف)

* تأليف: د. عبد الله الغذامي

* الطبعة الأولى، 1994.

* جميع الحقوق محفوظة.

* الناشر: المركز الثقافي العربي

* العنوان:

□ بيروت/الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
• ص.ب/113-5158 • هاتف/343701-352826 • نلکس/305726 / NIZAR 23297LE

□ الدار البيضاء/ ● 42 الشارع الملكي - الأحياء ● ص.ب/4006 • هاتف/307651-303339
● شارع 2 مارس ● هاتف/271753 - 2766838 • فاكس/305726 .

المقدمة

إيلاف الاختلاف

كيف يكون النص الأدبي نصاً أدبياً؟

هذا سؤال شغل الناظرين في أدبية الأدب، وتأسس عنه علم قائم بذاته هو (نظرية الأدب)، وليس بمقدور أحد أن يزعم أن هذا السؤال وهذا العلم شيء جديد مبتكر، بل الحق إن الفكر الإنساني قد اشتغل في مسائل هذا السؤال منذ أن كان الأدب، وتدرج الاهتمام من الملاحظات المجردة والعاشرة إلى مستويات التأمل والتعلم ومراجعة التصور. ولقد كان من حظ المتأخرین أن وجدوا بين أيديهم كمّاً معرفياً مهولاً تراكم على مرّ الزمن، فساعد ذلك على مقارعة الرأي بالأراء وال فكرة بالأفكار، مما جعل الأفكار تتعرض لمزيد من الفحص والمقارنة والاختبار. ثم ان ذلك أعطى كل فكرة جديدة رصيداً معرفياً من الموروث الثقافي يساعدها على احتلال موقع مأمون في النسيج المعرفي الانساني، وصارت كل نظرية - مهما بدت جديدة - تملك سلسلة من النسب والانتساب يمنحها صدقأً لدى أهلها ومكاناً لدى تاريخها.

من هذا المسلك رحت أجوب سراديب الماضي باحثاً للنصوصية عن شجرة تنتسب إليها، وكان هذا المبحث يدعو لنفسه ويفتح أبوابه دون حاجة إلى طرق كثير.

وإن كنا نرى أن النص يتأسس على قاعدة (الاختلاف)، فإن هذه القاعدة هي مبدأ نصوصي يجد بذرته لدى الجرجاني (الفصل الأول)، ولدى آخرين من مبدعين ومفكرين عرب (الفصل الثالث)، وربما تنوّعت المصطلحات ولكن المفهوم واحد. ولسوف نجد مصطلحات مثل (المعجمي) و (الشروع) تتردد في الهاجس الإبداعي وكلها تهدف إلى كتابة واصطياد النص المختلف.

والنص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلّالات إشكالية، تتفتح على إمكانات مطلقة من التأويل والتفسير. فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليداخل النص ويتحاور معه في مصطّرِع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلازمة من حيث البنية، ومتفتحة من حيث إمكانات الدلالة. وبما أنها كذلك فهي مادة للاختلاف، بمعنى أنها مختلفة عن كل ما هو قبلها، وهي تختلف عما نظنه قد استقر في الذهن عنها. ومع تجدد كل قراءة نكتشف أن النص يقول شيئاً لم نلاحظه من قبل، فكأننا أمام نص جديد يختلف عن ذلك الذي عهدناه في قراءات سابقة. هذا هو النص المختلف، الذي تشير إليه مقولات الجرجاني، المعروضة في الفصلين الأول والثاني، ومثلها مقولات آخر لغيره عرضنا لها في الفصل الثالث ولمسناها في الثاني.

وفي مقابل هذا نجد مفهوماً آخر يزاحم مفهوم الاختلاف ويساقبه لاحتواء النص في التصور وفي الإنشاء، وهو مفهوم (المشاكلة) الذي ساد لدى عدد كبير من الدارسين. وهو يهدف إلى جعل الإبداع نظاماً انبساطياً يتشاركان النص، بوصفه لغة، مع

الأشياء بوصفها واقعاً مقرراً سلفاً. ويكون النص ثانوياً وتابعاً ومحاكيأ، ويحكم عليه من هذا المنظور. فالعالم سابق على النص، واللفظ لا بد أن يطابق المعنى. وإنه لمن نعم الله أن هذا المفهوم لم يتغلغل في التجربة الإبداعية بوصفها ابتكاراً وإنشاء، وذلك لأن الابداع لا يمكن أن يتأسس على المطابقة والمشاكلة، ولو شاكل النص واقعه الخارجي لتحول إلى وثيقة وصفية وصار خطاباً علمياً أو تاريخياً. ولا ريب أن المبدعين يدركون ذلك تلقائياً، ولذا فهم قد ارتفعوا عنه تلقائياً. وليس المعضلة - هنا - لدى المبدعين ولكنها فحسب لدى المفكرين والنقاد. وتأثيرهم لا يبلغ المبدع، وإنما هو تأثير يفسد - وأفسد - النشاط القرائي، وأثر على علاقة القارئ مع النص. وحدث ظلم كبير ضد التجديد والتحديث بسبب ترسب تصورات (المشاكلة) وغلبتها على الذهن الثقافي. وجرى رفض أبي تمام من أهل المشاكلة كالآمدي ومن جاء بعده في خط طويل يمتد إلى المرزوقي شارح الحماسة. وكذلك صارت دعوات الرفض ضد الشعر الحديث، وهي تعود إلى غلبة مفهوم المشاكلة على عقول الرافضين.

ولقد التزمت بمعصطلاحات عربية تدل على ما أهدف إليه من مفهومات. ومصطلح (الاختلاف) يتردد عند عبد القاهر الجرجاني ليدل به على تحولات الدلالة الأدبية من واقعها المعطى، بوصف هذا الواقع عالماً اصطلاحياً متعارفاً عليه، إلى واقع جديد يتولد عن النص. وهذا التوالي هو اختلاف يفضي إلى ائتلاف وينتج عن تزاوج المخلفات داخل النص. وفي الفصل الأول والثاني تفصيل ذلك. ولا ريب أن تردید مصطلح (الاختلاف) في واقعنا هذا

سيجر الذاكرة إلى جاك ديريدا، ومصطلحاته حول الاختلاف والإرجاء.

وعلى الرغم من أن اختلاف الجرجاني سابق على ديريدا وبين الاثنين فروق جوهرية إلا أنني قد وضعت الأخير في كامل اعتباري، وتركت ديريدا يحضر ويغيب بحرية تامة أثناء تفكيري في المصطلح وأثناء كتابتي عنه. ولعل الفصل الأول قد أخذ باعتبارات الاتفاق بين الاثنين من أجل استكشاف أبعاد الاصطلاح ومراميه القصية، ولكن الأمر ينتهي بنا إلى القول بمفهوم الاختلاف الجرجاني، بوصفه أساساً للنظر وللتفسير، أكثر من مجاراتنا لديريدا في ذلك. بل إنني ربما ملت في أكثر من موضع إلى تفسير ديريدا تفسيراً يقربه من الجرجاني، وبذا يكون (الاختلاف) في هذا الكتاب مصطلحاً جرجانياً خالصاً، وإن لم يغفل ولم يهمل ديريدا. أما مصطلح (المشاكلة) فقد ورد وتردد عند ابن رشيق وهو (الجمع بين الشيء وشكله) والحكم على الأدب يكون من حيث إنه نص يشากل لفظه معناه، وما شاكل فهو الأصوب، أما ما خالف فهو خروج عن الأدبية. والمشاكلة من التشاكل والتتشابه والتطابق تصبح - بهذا - أساساً للقراءة والحكم.

وهذان موقفان نظريان يتحكمان في حالات استقبال النص الأدبي وقراءته ومن ثم الحكم عليه. فهما نظريتان في القراءة والتفسير، يقابلان نظريات الابداع ويتقاطعان أو يتداخلان معها. ولقد عرضت من قبل في كتابي (الخطيئة والتکفیر - من البنية إلى التشريحية) لمفهوم (الشاعرية) وعلاقة هذا المفهوم

بمصطلحات (البيان) و (التخيل) و (الأدبية)، من حيث كونها أنساً نظرية عن النص بما إنه إبداع وإنشاء وكتابة. وتكامل حلقات النص بعد ذلك مع مفهومي المشاكلة والاختلاف من حيث كون النص مادة للقراءة والتفسير، فالشاعرية تتعرض لنثأة النص وإبداعه، وهذه تنظم طرائق ومناهي استقباله وقراءته: هناك النص مكتوباً، وهنا النص مقروءاً.

والهدف أولاً وأخيراً هو إثارة الأسئلة حول إشكاليات التفسير والنظرية بما أنها ضرب من القراءة ومن التفسير - في الأدب العربي.

وفي القسم الثاني من الكتاب وقفت على مفهوم (الشبيه المختلف) كما يتجلّى في النص الإبداعي من خلال مداخلة المتنبي للبحترى وبالوقوف على (المقامة البشرية) وما تنطوي عليه من إشكالات قرائية وتأويلية.

ذاك بحث في النص عن النص وفي التفسير عن التفسير، وهو قراءة للمضمر النصي والمضمر النظري.

أرجو أن أكون بمحاولتي هذه قد فتحت باباً آخر من أبواب الأسئلة والاستبطان في موروثنا النظري والإبداعي... والله الموفق.

عبد الله محمد الغذامي
الرياض 1994 م

القسم الأول

المشاكلة والاختلاف

الفصل الأول

«مشكلة المعنى في النص الأدبي»

1-1 من المشاكلة إلى الاختلاف

من شعر امرئ القيس قوله⁽¹⁾:

كأني لم أركب جواداً للذلة
ولم أتبطن كاعباً ذات خلخالٍ
ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل
لخيلي كري كرة بعد إجفالٍ

وهما ييتان قال عنهما ابن طباطبا وإنهما حسناني، ولكنه استدرك كما ينقل عنه المرزباني⁽²⁾ فقال: (لو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكلاً وأدخل في استواء النسج). وهذه ملاحظة تتفق مع ما نقله ابن رشيق⁽³⁾ عن (رجل بغدادي يعرف بالمنتخب، لا يكاد يسلم منه أحد من القدماء والمحدثين، ولا يذكر شعر بحضورته إلا عابه وظهر على صاحبه بالحججة

(1) ورويت لعبد يغوث. انظر: الحرجاني، الوساطة بين المتبني وخصومه، ص 195 (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى البعاوي. مطبعة عيسى البابي الحلبي. القاهرة، 1966).

(2) المرزباني: الموسوعة 32 (تحقيق محب الدين الخطيب. المطبعة السلفية. القاهرة 1385 هـ).

(3) ابن رشيق: العمدة 1/ 258 (تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد. دار الجليل. بيروت .) 1972

الواضحة، فأنشد يوماً هذين البيتين فقال: قد خالف فيهما وأفسد
لو قال:

كأني لم أركب جواداً «ولم أقل
لخيلي كري كرة بعد إجفال»
ولم أسبأ الزق الروي «للذلة»
ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال»
لكان قد جمع بين الشيء وشكله، فذكر الجواد والكرء في بيت،
وذكر النساء والخمر في بيت).

حدثت هذه الملاحظة في مجلس سيف الدولة، والذي يبدو من رواية ابن رشيق أن سيف الدولة لم يجد في نفسه قبولاً لقول الرجل البغدادي، ولذا فقد فرح عندما اعترض أحد الحضور قائلاً: (لا كرامة لهذا الرأي، الله أصدق منك حيث يقول: «إن لك ألا تجوع فيها ولا تعرى، وأنك لا تظما فيها ولا تضحي»). فأتى بالجوع مع العري ولم يأت به مع الظماء).

هذه قصة تفسيرين لقول شعري، أحدهما يأخذ بمبدأ (الجمع بين الشيء وشكله) وهو حكم عقلي يستند على مبدأ نceği. ويعارضه تفسير آخر يعتمد في هذه القصة على حس ذوقي ينطلق من مقارنة البيان بالبيان، على أساس أن الخطاب البياني يتأسس من أعراف يفسر بعضها بعضاً ويرره. فنحن هنا نجد آية من القرآن تستخدم لتبرير الشعر وتفسيره، مثلما أن الشعر يستخدم لشرح آي القرآن وبيان غایيات معانيها، كما فعل ابن عباس ومن تلاه من المفسرين.

وإن كان رد صاحبنا هذا قد جاء وكأنه مجرد إجابة ذكية على ملاحظة (علمية) فإن هذا الرأي الذوقي قد تحول - فيما بعد - إلى مبدأ

نقي (علمي) متصل، على يدي الإمام عبد القاهر الجرجاني الذي قرر مبدأ النقدي الذي يقوم على الجمع بين (شدة الاختلاف) و (شدة الاختلاف)⁽⁴⁾، وذلك في قوله عن حالة شعرية مماثلة: (لم يكن إعجاب هذا التشبيه لك وإنما إياك لأن الشيئين مختلفان في الجنس أشد الاختلاف فقط، بل لأن حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأته، فبمجموع الأمرين - شدة ائتلاف في شدة اختلاف - حلا وحسن وراق وفت).

وهذا يضعنا في مواجهة مع مبدأين للقراءة النصوصية هما مبدأ (الجمع بين الشيء وشكله) ومبدأ (الجمع بين شدة الاختلاف وشدة الاختلاف). ولن يغيب عن بالي هنا التركيز على كلمة (شدة) التي تقوم مقام الشرط، إذ الأمر لا يقصد به مجرد الاختلاف والاختلاف وإنما المراد هو (شدة) كل منهما، مما يعني أن الجرجاني يهدف إلى أقصاصي غايات الدلالة في النص الشعري (والشاعري عامة، بمعنى أن الشاعرية تشمل كل نص غير نفعي)⁽⁵⁾.

أما المبدأ الأول فهو يأخذ بمجرد الجمع بين الشيء وشكله. وهذا هو رأي المنتخب ذلك الرجل البغدادي الذي لا نعرف عنه شيئاً سوى مقولته هذه، وهي مقوله لا ينفرد بها وحده فقد رأينا ابن طباطبا يشاركه الرأي من أجل (استواء النسج) وهو يضيف (الاستواء) هنا كعامل مضاد لمبدأ الاختلاف الجرجاني. والسؤال

(4) عبد القاهر الجرجاني: *أسرار البلاغة* 140 (تحقيق هـ. ريتـر. مطبعة وزارة المعارف. استانبول 1954).

(5) للاستزادة عن مفهوم الشاعرية / 1: عبد الله الغذامي: الخطابة والتکفير، من البنية إلى التشريعية، ص 16-26. النادي الأدبي. جدة 1405 هـ، 1985 م).

الذي ينشأ أمامنا هو: ماذا وراء هذين المبدئين؟

هذا سؤال ستسعى هذه الدراسة إلى سبر إمكانات إجابته من أجل الخروج بتصور نظري عن مشكلة المعنى والدلالة في النص الشاعري (الأدبي، الجمالي، غير النفعي).

2-1 من الفحص المباشر لعلاقة القول بالتطبيق ثم بالشرح نجد أن المنتخب حينما أطلق مبدأه في (الجمع بين الشيء وشكله) إنما كان يستند على (منطق المعنى) في النص، وهذا واضح من تعليله للتركيب المقترن كي يكون الجواد والكر في بيت، والنساء والخمر في بيت. فالجواد يقتضي الكر وهذه علاقة معنى، كما أن العلاقة بين الكاعب والخمر أقرب (في المعنى) من العلاقة بين الجواد والكاعب.

وبما أن المبدأ هنا يستند على (منطق المعنى) فإن ابن رشيق لم يجد باباً للرد على الرجل البغدادي إلا باب (المعنى) حيث برأ ابن رشيق التركيب الأصلي للبيتين وقرر أن (قول أمرىء القيس أصواب، ومعناه أعز وأغرب) وهو في هذا يركز على فكرة (الصواب) مقرونة بالمعنى أي أنه ينافع عن صواب معنى امرىء القيس، ولذا فسر اللذة بالصيد (هكذا قال العلماء - كما ينقل ابن رشيق) وقرنها بغضيان النساء، ثم تلا ذلك بالفتوة والشجاعة متمثلين بأنه يسبأ الزق ويكر على الخيل. ولما جاء عند الآية الكريمة أخضع دلالة النص فيها إلى (مستعمل العادة) حيث نقرأ قوله: (أما احتجاج الآخر بقول الله عز وجل فليس من هذا في شيء، لأنه أجرى الخطاب على مستعمل العادة، وفيه مع ذلك تناسب، لأن العادة أن يقال: جائع عريان، ولم

يستعمل في هذا الموضع عطشان ولا ظمان). وابن رشيق في هذا يلغى من الآية الكريمة كل قيمة جمالية - دون أن يعلم - لأن اللجوء إلى (مستعمل العادة) يجعل التركيب الدلالي هنا عادياً وتقليدياً، بينما الأمر على عكس ذلك، لأننا لسنا أمام مثال معزول ولكننا أمام مشكلة بيانية (جمالية) تستدعي منا موقفاً نظرياً حلها، ولا ريب أن مفهوم الرجل البغدادي كان أعمق من مفهوم ابن رشيق، وذلك على المستوى النظري. لأن ابن رشيق لم يفعل سوى الاحتكام إلى (المعنى) لا كأساس نظري كما فعل البغدادي، ولكن كردة فعل تشرح وتبرر دون أن تقنن - وعندما يشرح فهو يعتمد على (قول العلماء) كأساس لشرح معنى اللذة، كما أنه يستند على (مستعمل العادة) في شرحه للآية الكريمة. وهو بهذا ييرر النص تبريراً معنوياً معتمداً على براهين من خارج النص ويففل عن بعد الجمالي ولا يسعى لاستكناه امكانات النص الجمالية. ولو فطن إلى مزالق صنيعه هذا لعلم أنه قد جنى على النص بينما كان يقصد حمايته. ولقد رأينا كيف جعل الآية مجرد محاكاة للمستعمل. كما أن شرحه لأبيات أمرىء القيس إنما قام على محاولة لكشف (الجمع بين الشيء وشكله)، ومن هنا جعل البيت الأول يقوم على الجمع بين لذتين (الصيد والكافع) والبيت الثاني يجمع بين الفتوة والشجاعة.

أما الجرجاني فإن يلجأ إلى مقومات النص المائلة أمامه ويسعى إلى توصيفها. فهو لا يجلب إلى النص براهين أجنبية عليه ليبرر بها النص كما فعل ابن رشيق. ولا يتعرّض على حرمة النص فيعيد صياغته بناء على فهمه النظري الخاص كما فعل المنتخب، ولكنه إذا ما بهره النص سعى إلى استكناه بواعث الجمال والشاعرية فيه،

كما رأينا قوله - أعلاه - الذي كان وصفاً للأثر القرائي الذي أحدثه بيت ابن المعتر⁽⁶⁾.

وكان البرق مصحف قار فانطباقاً مرةً وانفتحا

وهذه المحاولة انتجت لنا منظوراً نقدياً متطوراً يعتمد على الوصف و يجعل الإبداع أولاً، ثم التقييم النقيدي، مبنياً على سبر أثر النص في القارئ ومن هنا جاءنا هذا المبدأ الجديد، مبدأ (الجمع بين شدة الائتلاف وشدة الاختلاف) بين أركان التشبيه. ولم يبحث الجرجاني عن المشاكلة بين الشيئين اللذين هما غير متراكفين. بل إنه ليرى أن جمع المتنافرات والمتبادرات هو إلى الشاعرية أقرب من الجمع بين (الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع). وهو يقول في هذه المسألة عن تقرير الشبه بين الأشياء المختلفة: (إن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغنى بشوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعامل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتشبيته فيها، وإنما الصنعة والصدق، والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجتمع أعناق المتنافرات والمتبادرات في رقبة، وتعقد بين الأجنبيات مععقد نسب وشبكة. وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما، ويحتملان على من زاولها والطالب لهما من هذا المعنى ما لا يحتمل ما عداهما. ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف في

(6) الجرجاني: أسرار البلاغة، 140.

المختلفات)⁽⁷⁾.

هذا كلام يستدعي في ذهني رأساً كلمة فاليه اتكلان: (ويل له.. ذاك الذي لا يملك الشجاعة على أن يجمع بين كلمتين لم يجتمعا لأحد من قبل قط)⁽⁸⁾.

على أن الجرجاني يركز في قوله هذا على أساسين جوهريين هما:

أ - فكرة التعلم والتأمل، مع دقة الفكر ولطف النظر ونفاذ الخاطر - في النص.

ب - لن يتضمن لهذه الحاسة المذكورة في (أ) التحرك في نفس القارئ إلا إذا كان النص يقوم على الجمع بين (أعناق المتنافرات والمتبادرات) وهذا ما يجعل الصنعة تشرف.

ومن هنا يكون الفعل القرائي مسؤولاً مسؤولية أولية عن الكشف عن أبعاد النص وجمالياته، ويكون النص باعثاً وحافزاً على فعل (التعلم والتأمل) وتكون القراءة عملاً شاقاً لأنها تسعى إلى (إيجاد الائتلاف في المختلفات).

وهذا هو المبدأ الثاني الذي يقوم على شاعرية النص: (جمالياته وبلامغياته) كمقابل للمبدأ الأول الذي أخذ به المنتخب وهو مبدأ (منطق المعنى)، وهو مبدأ يسعى إلى (الجمع بين الشيء وشكله) وقد نسميه هنا: المشاكلة. في حين يأخذ الجرجاني بالمخالفة

(7) المرجع السابق، 136.

(8) الغذامي: الخطابة والتكتف، 286.

كأساس للتحول الأسلوبي الشاعري في النص.

وفي هذين المبدأين نجد أنفسنا أمام توجهين متبابعين، أحدهما يرتكز على (المعنى) والآخر يرتكز على (الأثر). والمعنى سابق على النص ومتعال عليه وحكمه اصطلاحي معياري. أما الأثر فلاحق للنص وناتج عنه وحكمه جمالي وصفي. وهذا ما سنبحث فيه في الفقرات التالية.

1-3 اللغة والفكر:

كانت المشكلة النصوصية الأولى في البلاغة تنحصر دوماً في ثنائية اللفظ والمعنى وأيهما أحق في الأفضلية الجمالية، وجرى الدرس البلاغي في جدل طويل حول ذلك، وحاول الجرجاني حل هذه المشكلة بنظريته حول النظم الذي هو (عبارة عن توخي معاني الكلم)⁽⁹⁾، أي أن النظم ليس شيئاً (إلا توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم)⁽¹⁰⁾. وهذا حل لا يعطي اللفظ حقه الكامل من المعادلة. وإن بدا - ظاهرياً - أنه قد نال هذا الحق. وذلك أن (توخي المعاني) يجعل اللفظ - بالضرورة - تابعاً للمعنى ولاحقاً به وهذا ما صرخ به الجرجاني في موطن آخر حيث جعل المعاني أولاً والألفاظ خدماء لها. وللتقرأ قوله في ذلك شارحاً مفهوم (التوخي) الذي تستند عليه نظرية

(9) عبد القاهر الجرجاني: *دلائل الاعجاز* 277 (تحقيق السيد محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت 1978).

(10) المرجع السابق، 403.

النظم حيث يقول: (لا يتصور أن تعرف للفظ موضعًا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتونخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظمًا، وإنك تتونخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ وقفوت بها آثارها، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتاج إلى أن تستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ولاحقة بها) ⁽¹¹⁾.

وهذا قول صارم الحكم في تغلب المعنى على اللفظ الذي صار يقوّي أثر المعنى بحكم أنه خادم / وتابع / ولحق للمعنى. وليس أشد جوراً من هذا الحكم على اللفظ، مما يحدث تصدعاً في المشروع الجرجاني في نظريته البيانية. لأن هذا الحكم يتصادم مع المبدأ الذي تناولناه في الفقرة (1-2)، المبدأ الذي يقوم على (شاعرية النص) أي أنه يستند على أسبقية النص وأفضليته كصانع للمعنى ومنتج له وليس العكس كما تقول الكلمات المقتبسة هنا.

وإنه لمن الواضح أن الجرجاني - هنا - يتكلم عن (إنشاء) النص، بينما يتكلم هناك عن (استقبال) النص. كما أنه من الواضح أيضاً أن هذا القول جاء معزولاً عن ذلك السابق في الفقرة السابقة، لأن الكلام هذا ورد في (دلائل الإعجاز) بينما ذاك ورد في (أسرار البلاغة). وهذا قد يبرر اختلاف الحكم باختلاف المسألة المطروحة واختلاف ظرف المناقشة، لكنه مع هذا كله يمثل تصدعاً في التصور الكلي لمنظور الجرجاني، حيث أسفر هذا عن نظرية في الإنشاء تتناقض مع نظرية في

.(11) المرجع السابق، 44

القراءة، إحداها تغلب المعنى وتقدمه، والأخرى تغلب النص وتُغليه. وليس النص سوى اللفظ متناميًّا في نظم متواتي ليس في متابعة المعنى المقرر في النفس، ولكن لإنتاج المعنى وإفرازه – كما سنقول لاحقاً –. وكما نفهم من مقوله الجرجاني في (إيجاد الاختلاف في المخلفات)، وهذا الإيجاد يتم في التعلم والتأمل في النص الماثل، وليس في الهجس بالمعاني وترتيبها ثم إلحاقي الألفاظ بها، بحكم أنها خدم لتلك المعاني.

وليس الأمر في تناقض مقولتين منعزلتين للجرجاني فحسب، ولكنه أيضاً يحدث داخل المقوله الثانية ذاتها، وذلك حينما أنهى الجرجاني قوله بالجملة التالية: (وأن العلم بموضع المعاني في النفس علم بموضع الألفاظ الدالة عليها في النطق). قوله هنا (العلم بموضع) ثم تكرار ذلك بقوله (علم بموضع) يعني أن الكلام هنا موجه للقاريء النص وليس لمنشئه – كما بدا لنا في الجمل السابقة على هذه الجملة. لأنه لو كان يقصد المنشيء لقال (إن الشعور بموضع المعاني... شعور بموضع الألفاظ). والفرق هنا بين، لأن العلم بأمر ما يتضمن إمكان الجهل به، والمرء لا يجهل ما يختلج في نفسه كما أنه لا ينفصل عنه. والحس بالمعاني في النفس هو ما يسمى اليوم باللغة الداخلية⁽¹²⁾. ولذا فإن الجملة حتماً تتوجه للقاريء مستقبل النص، وليس للمنشيء صانع النص. ولو قصد الأخير بها للزم استخدام كلمة الشعور أو مترادفاتها.

ومن هنا ندرك أن مشروع الجرجاني في نظرية البيان لم يتحقق

(12) عبد الصبور شاهين: في علم اللغة العام 96 (مؤسسة الرسالة. بيروت 1984).

إلا جزئياً، وذلك بسبب محاصرة المعنى وسيطرته على تفكير الجرجاني. وهذه نتيجة متوقعة في تلك الفترة من حضارة الإنسان. فالعربي المسلم كان مشغولاً فكريًا في مبحث كلامي استحوذ على الفكر العربي في قرونها الأولى، حول مفهوم (القديم) و (الحدث) وكان الكلام واللغة عامة مرتكز الجدل في ذلك في مسألة (القرآن) وتنزيله من الله أو خلقه، وفي كلتا الحالتين يكون القول تاليًا ولاحقاً، ومن هنا جاءت فكرة الانفصال بين الشيئين وأسبقية أحدهما على الآخر⁽¹³⁾. وقد كان الجرجاني متكلماً أشعرياً، وغاياته كانت دينية. كما أن مسألة العلاقة بين التفكير واللغة، وأسبقية التفكير فيها كانت هي المفهوم السائد لدى المتقدمين من علماء اللغة عرباً وغير عرب، على أساس أن الألفاظ (أوعية للمعاني) وهي (لا محالة تتبع المعاني في مواقعها) وسبيل النظم في ذلك أن المنشيء (يرتب المعاني في نفسه وينزلها ويبني بعضها على بعض) كما ينص الجرجاني⁽¹⁴⁾ ويؤكده. وهو يحدد حركة النظم على (الوجه الذي يقتضيه العقل) وهو (ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حدودها)⁽¹⁵⁾.

وهذا هو الرأي المسيطر على تصور الجرجاني في كل مداخلاته عن (النظم) ولم يتحرر منه إلا حينما هجس بفكرة سماها (معنى المعنى) تتفق مع مفهوم (الاختلاف في الاختلاف) من حيث ارتكازها

(13) لقد أفضى الدكتور محمد عابد الجابري في هذه القضية الكلامية وفصل. انظر كتابه: نقد العقل العربي، جـ 2، بنية العقل العربي، ص 59 وما بعدها، (المراكز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986).

(14) الجرجاني: دلائل الاعجاز، 43.

(15) المرجع السابق، 41.

على (الأثر) الناتج عن النص وما يتولد عنه من دلالات، وسوف نتعرض لذلك بعد أن نفرغ من هذه الفقرة. لكننا الآن نركز على هيمنة المعنى - وهو أحد تجليات التفكير - على التصور اللغوي القديم. كما رأينا عند الجرجاني هنا. وقد أشار ميشيل فوكو إلى أن ذلك - أيضاً - هو السائد في الحضارة الغربية حيث يقول: (إن الفكر الغربي قد حرص على أن يكون للخطاب أضالل موقع ممكن بين الفكر والكلام، ويدو أن الفكر الغربي قد حرص على أن تظهر ممارسة الخطاب كنوع من التفاعل بين فعل التفكير وفعل الكلام، سيكون الخطاب فكراً مكسواً بعلاماته، فكراً جعلته الكلمات مرئياً)⁽¹⁶⁾.

وهذا القول في أن الخطاب فكر مكسو أو فكر مرئي بالكلمات هو المعادل لقول الجرجاني في أن الألفاظ وعاء للمعاني. والفرق بين الفكرتين هو في استعمال (المعاني) بدلاً من الفكر، والألفاظ بدلاً من الكلمات، كما أن مفهوم (الخطاب) هنا يتعادل مع مفهوم (النظم) عند الجرجاني. ومن هنا فالعالم القديم متفق في نظرته للمعنى والفكر وتقدمهما على النص.

ولذا فاللغة عندهم كانت تتحدد بكونها (تعبيرًا عن) و (وعاء لـ) الفكر⁽¹⁷⁾.

ولكن مفهوم اللغة تطور مع مرور الزمن ليتحول من النظر إلى اللغة على أنها (تعبير ووعاء) يعتمد على الاستخدام النفعي، إلى

(16) ميشيل فوكو: نظام الخطاب 31 (ترجمة محمد سبلا. دار التنوير. بيروت 1984).

(17) للتفصيل، انظر: نايف خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، 215,208 (عالم المعرفة. الكويت 1978). وعبد السلام المساي: اللسانيات وأسسها المعرفية، 27-28، (الدار التونسية للنشر، تونس 1986).

النظر إلى اللغة من جانب وظيفتها الاتصالية، وهذا مفهوم حديث أفضى أولاً إلى توحد العلاقة بين اللغة والتفكير على أساس أن التفكير نوع من السلوك البشري، كالسلوك اللغوي تماماً، ولذلك فإنه لا يجوز التمييز بينهما على أنهما شيئاً مختلفان. وهذا هو ما ذهب إليه السلوكي الأمريكي (سكينر) كما ينقل نايف خرما⁽¹⁸⁾. وهذا معناه أن الفكر ينبع اللغة، كما أن اللغة تنتجهما الفكر، ولا سبيل لوجود أحدهما دون الآخر. ولكن اعترافات كثيرة قامت في وجه هذا التصور. والاعتراض فيها يقوم على أساس (أن اللغة تأثيراً كبيراً على الطريقة التي يفكر بها أفراد المجتمع)، وهذه الطريقة (تختلف عن طريقة تفكير أفراد مجتمع آخر يتكلمون لغة أخرى)⁽¹⁹⁾. مما يقتضي عدم أسبقية الفكر. ولو كان الفكر هو السابق لما اطرد اختلاف التفكير باختلاف اللغات. ولقد كان هذا الاعتراض باباً للعالم الأمريكي «ورف» ليطرح فرضيته (التي تقول إن البنية اللغوية أو التركيب اللغوي هو الذي يحدد الفكر ويسيطر عليه سيطرة كاملة، ولذلك فإن معرفة البشر بهذا العالم وتجاربهم فيه ونظرتهم إليه وموافقهم منه تختلف باختلاف اللغات التي يتكلمونها). وهذه النظرية (تعني أنه لا وجود للفكر بدون اللغة)⁽²⁰⁾.

وهذه فكرة أجد نفسي ميالة إليها مع تحفظ واحد هو أننا لا نخرج على نفي الفكر من دون اللغة مطلقاً. إذ الفكر قابل للوجود

(18) خرما: أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة، 208-216.

(19) المرجع السابق، 216-217.

(20) المرجع السابق، 217، وذكر أمثلة على صدق هذه النظرية.

هجساً أو خاطراً عابراً. وهذا يصح أن نسميه باللغة الداخلية، كما فعل بول شوشار⁽²¹⁾. أما حين حضور اللغة فهي الأولى بالتقدم لأنها هي البنية المنتجة للأثر النصوصي. ومن ذلك الفكر متجلياً من خلال الدلالة بأنواعها. وتكون الكلمات (هي نفس بنيان اللغة المستعملة والمنتجة لمفعول المعنى) كما يقول فوكو واضعاً بذلك البديل للتصور التقليدي عن اللغة كتعبير أو كوعاء. وبذا تتجه نحو ما سماه فوكو بمبدأ الخصوصية الذي يعني (ألا نذيب الخطاب في لعبة دلالات مسبقة، وألا نتخيل أن العالم يصوب نحونا وجهًا يمكن قراءته، وجهاً لم يبق علينا سوى أن نفك رموزه. إن العالم ليس طوع معرفتنا. ليست هناك سلطة فكرية سابقة على الخطاب تهيئه لصالحنا. يجب تصور الخطاب كعتقد نمارسه على الأشياء، وعلى كل حال كممارسة نفرضها عليها، وضمن هذه الممارسة يمكن أن تجد أحداث الخطاب مبدأ انتظامها)⁽²²⁾.

ولكي يكون الخطاب عتقاً للأشياء (ولنا أيضاً) لا بد أن ننطلق من الخطاب نفسه وليس من خارجه، أو من حدث يفترض فيه الأسبقية على الخطاب. وهذا يتضمن عملياً من خلال مفهوم (البنية)، التي يأتي المعنى لاحقاً بها لأنه لكي يكون المعنى ويوجد لا بد أن ينطوي به أو يكتب، ففعل القول وفعل الكتابة يسبقان حدوث المعنى في ذهن المتلقي. أما ما قبل النطق فهو في حكم النية المبطنة لا يعلمه بشر، وهو ليس بوجود.

(21) شاهين: في علم اللغة العام، 96.

(22) فوكو: نظام الخطاب 35,31.

4-1 البنية:

خرجت اللغة بواسطة الألسنية (من حصار اعتبارها ظاهرة انعكاسية كالكتلة من القيم تصدر عن ذاتها لتعي نفسها بنفسها وهو مدار تعريف الكلام من زاوية علاقة اللغة بالفکر⁽²³⁾). وتحررت من كونها ظاهرة ذات (حقيقة ما قبلية يسبق الجوهر فيها الوجود) ليصبح لها (فلسفة وجودية بموجبها لا تتحدد للظاهرة حقيقتها إلا بعد إدراك كينونتها الإجرائية عبر تشكلها المنجز - المسدي 37). ومن هنا ترتبط اللغة وظيفياً بدور رئيسي يجعلها تفعل وتنتج وتتحول إلى (مؤسسة اجتماعية) حسب وصف الألسنيين (المسدي 34). ويتبين ذلك عملياً بما تبني عليه اللغة، فهي في البدء أصوات دالة بتواطؤ (كما يقول الغزالى)⁽²⁴⁾. وهذه الأصوات الدالة كألفاظ تؤسس (البنية الصوتية) ومنها تقوم الكلمات التي تفرز (البنية المعجمية)، وهذا هو الحد الذي يقف عنده المعنى كشيء اصطلاحي يحدده الظرف والمعجم، أي أنه تصور ما قبلى للخطاب. ولكن يأتي بعد هاتين البنيتين بنية ثالثة هي الجملة التي تتحقق بتأليف الكلمات في نظام نحوى يقرن عناصر الجملة في سياق داخلى يتأسس من معنى جديد للكلمات غير معناها الاصطلاحي، وهذه البنية هي (البنية التركيبية) ويتم خض عنها بنية رابعة هي (البنية الدلالية) التي هي ناتج ما يفرزه السياق من معانى عناصر الجملة مجتمعة في نظام محدد، والعلاقة بين هذا الناتج الدلالي وتركيب الجملة هي علاقة وجود، إذ لو تغير نظام التركيب

(23) المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية، 35.

(24) الغذامى: الخطيئة والتکفیر، 47,45.

تغيرت الدلالة تبعاً لذلك التغيير، مما يجعل قيمة هذه البنى الأربع ترتكز على صورتها القائمة وبالأخص البنية الثالثة (البنية التركيبية)⁽²⁵⁾. لأنها بنية انتاجية وليس ببنية (تعبيرية). ويبدو أن الجرجاني قد أحس بذلك حين أشار إلى أن (الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردها إلى اللغة، ولا وجه لنسبتها إلى واضعها)⁽²⁶⁾. وقصده من ذلك أن الدلالات التي تتولد عن نظام السياق في الجملة هي تشكل ناتج عن الجملة وليس معنى سابقاً عليها. وهذه عند الجرجاني ظاهرة بلاغية بها يتحول الكلام من معناه الاصطلاحي إلى دلالة جديدة. وهذا التحول اللغوي هو سر مفهوم المجاز الذي (يفيد أن تجوز بالكلمة موضعها في أصل الوضع وتنقلها عن دلالة إلى دلالة أو ما قارب ذلك)⁽²⁷⁾. وهذه إمكانية لغوية تبلغ حد السمة لأن اللغة - كما يقول الجرجاني، سابقاً بذلك السيميولوجيين -: (تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يتحمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه)⁽²⁸⁾.

وكون العلامة تعني الشيء وخلافه ليست مجرد صفة ممكنة للغة، ولكنها أيضاً ضرورة جمالية، عدمها يجعل القول بلا مزية (وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل «القول» في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر)⁽²⁹⁾. قوله (ظاهر

(25) أخذت مسميات هذه البنى من المبني: اللسانيات وأسسها المعرفية، 33.

(26) الجرجاني: أسرار البلاغة، 376.

(27) المرجع السابق 385.

(28) السابق 347.

(29) الجرجاني: دلائل الاعجاز 221.

الحال) يتضمن أن للكلام دلالتين ظاهرة ومستوره أو صريحة وضمنية حسب مصطلح رولان بارت⁽³⁰⁾. على أن المنظومة البينية الجرجانية تكشف عن ثلاثة أنواع للدلالة هي: الدلالة اللغوية، والدلالة العقلية، التي تنتج عن التفكير بعلاقات السياق في الجملة - والنص بالضرورة، وإن لم يتطرق الجرجاني للنص، لأن أطروحته تقف دوماً عند الجملة ولا تتجاوزها إلى النص -. .

أما الدلالة الثالثة فهي - عنده - الدلالة التأويلية (المجازية). وهذه نتائج نفهمها من أقواله التالية:

أ - يقول عن الأولى وهو يتحدث عن الفرق بين المجاز والحقيقة وبين طريق تحقق كل واحد منها، على أساس أن ما تتحقق بالوضع اللغوي (= الاصطلاح) فإن إدراكه يتم بقوانين هذا الوضع، مثل كون الكلمة الأسد تعني السبع المعروف (ولست تشک في أن طريق كون الأسد حقيقة في السبع «هو» اللغة دون العقل). وهذه هي الدلالة اللغوية لإثبات الحقيقة الوضعية، وكما أن اللغة طريق للحقيقة فهي أيضاً طريق لكشف المجاز في كل ما هو تحول في دلالة الوضع. يقول الجرجاني في المسألة ذاتها: (وإذا كانت اللغة طریقاً للحقيقة فيه وجہ أن تكون هي أيضاً الطريق في كونه مجازاً في المشبه بالسبع إذا أنت أجريت اسم السبع عليه - أسرار).⁽³⁷⁹⁾.

فالدلالة اللغوية هي الناتج عن استخدام العلامة اللغوية إما بصورتها الاصطلاحية أو بصورة مخالفة للاصطلاح، على أساس

(30) للتفصيل راجع: الغذامي: الخطبة والتکفیر 128.

أن العلامة هذه تجري بها اللغة لتعني الشيء وخلافه، ومفتاح إدراك ذلك هو اللغة ذاتها. لأنك (تجري الاسم على شيء لم يوضع له في اللغة على كل حال - أسرار 380)، ولا سبيل لمعرفة أن هذا (الاسم) قد وضع لذلك الشيء، أم لم يوضع، إلا اللغة. وهذه هي الدلالة اللغوية في الحقيقة والمجاز.

ب - أما الدلالة العقلية فإنها تكون في حالة غياب دور الوضع الاصطلاحي في معاني الإسناد، وذلك كأن نسند للطبيعة عملاً هو من فعل الله سبحانه. وطريق إدراك ذلك هو العقل وليس اللغة، لأن إدراك فعل الله وما هو من صنعه يتم بالعقل. وفي ذلك يقول الجرجاني: (إذا علمت أن طريق الحقيقة في إثبات الفعل للشيء هو العقل فينبغي أن تعلم أنه أيضاً الطريق إلى المجاز فيه. فكما أن العقل هو الذي دلّك حين قلت «فعل الحي القادر» لأنك لم تتجاوز وأنك واضح قدمك على محضر الحقيقة، كذلك ينبغي أن يكون هو الدال والمقتضي إذا قلت «فعل الربيع» لأنك قد تجوزت وزلت عن الحقيقة. فاعرفه - 379).

وهاتان الدلالتان تكونان في الحقيقة والمجاز على أنهما طریقان لإدراك علاقات سياق الجملة وغايات الإسناد فيها.

ج - أما الدلالة الثالثة وهي دلالة التأويل فإنها تكون في (كل جملة أخرجت الحكم المفاد بها عن موضعه من العقل لضرب من التأول - أسرار 356).

ولا بد من التصريح هنا بأن هذه الدلالة عند الجرجاني عائمة ولم تتضح أبعادها، كما أن الجرجاني لم يتبعها بإيضاح يميز

قيمتها عنده، بل إنه عندما أراد التمثيل عليها لم يجد سوى مثاله عن (فعل الريبع) وهو المثال الذي أعطاه للدلالة العقلية، بينما هو هنا يقول بخروج الحكم على الجملة عن موضعه من العقل. ولا ريب أن في فكره هذا بعض اضطراب لا يمكننا حله إلا إذا نحن أخذنا الكلمة (الجملة) في مقولته هذه على أنها تعني (البنية) الكاملة للقول بمستوياتها الأربع: الصوتي والمعجمي والتركيبي ثم الدلالي. والجملة بهذا الفهم تختلف عن (الشيء) وهو المصطلح الذي استخدمه الجرجاني في حديثه عن دلالة اللغة ودلالة العقل - كما حددنا أعلاه -. ولقد تجنب الكلمة الشيء في مقولته الأخيرة واستعمل مصطلح (الجملة).

وقد يشفع لتفسيرنا مفهوم (الجملة) بأنه يعني (البنية) لأن الجرجاني قد جعل دلالة التأول هذه تعني المجاز مطلقاً، بينما حديثه عن الدلالة اللغوية خص حالات التشبيه والاستعارة وهما جزء من المجاز لأن (المجاز أعم من حيث إن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة - كما يقول في دلائل الإعجاز 356). ومن هنا فإنه يفرق دوماً بين ما يدرك من طريق اللغة، وهو تحولات الكلمة المفردة، وهذا هو (مجاز الكلمة)، وما يدرك بالتأول وهو (طريق المعنى والمعقول) وهذا (مجاز الجملة). وعنده يقول الجرجاني: (إن الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردتها إلى اللغة ولا وجه لنسبتها إلى واسعها، لأن التأليف هو اسناد ... - أسرار 376).

وهذا يجعلنا على بينة من قصد الجرجاني حيث إنه يركز على

(الجملة) في بحثه عن دلالة التأول مميزاً بينها وبين (الكلمة) و (الشيء)، ثم إنه يشير إلى (الأوصاف اللاحقة) للجملة عن طريق (التأليف) الذي هو ضرب من الإسناد، وهذه هي البنية التركيبية. كما أنه يشير إلى أن طريق فهمها هو طريق (المعنى والمعقول). مما يؤكد التأول وهو ناتج فعل التأمل في النص، وبه يتم إيجاد الائتلاف في المختلافات - كما نقلنا عنه سابقاً - . وهذا يعني البنية الدلالية.

وما دام الجرجاني قد أخذ بمفهوم إشارية اللغة، فلا بد أن فكرة البنية كانت في أعماق تفكيره، لأن علاقات الإشارات مع بعضها تتضمن (الإسناد) وتفضي إلى (الأوصاف اللاحقة) وإدراكتها يكون بالتأويل. ومن هنا فإن (البنية) تصبح مفهوماً جرجانياً بمثل ما هي مفهوم ألسني.

ولكن (البنية) لا تقف عند حد التأليف بين علاقاتها. وهي ليست مجرد شكل وعلاقة وترتيب ولكن البنية - إضافة إلى ذلك - تقوم على أساس من التساند والتكامل وهما شيئاً متماسكان، على أن منظور البنية في النقد الأدبي - كما ينقل جاك ديريدا هو منظور استبصاري ذو صفة استبدادية⁽³¹⁾. وصفة الاستبصار في البنية آتية من حالات التساند بين كافة عناصرها، وهذا هو النظام الأكثر تعقيداً في دلالاته، ذلك الذي يقول عنه

(31) ما بين قوسين مستوحى من جاك ديريدا، عنه انظر:

Derrida, J: Writing and Difference, 5 (The University of Chicago Press 1978)

كولر⁽³²⁾ إنه (النظام الذي يستطيع أن ينتج المعنى عوضاً عن مجرد الإحالة إلى معانٍ موجودة سلفاً).

وانتاج المعنى يتضمن أسبقية القول (الكتابة) عليه (لأن المعنى لا بد أن ينتظر حتى يقال أو يكتب لكي يوطّن نفسه ولكي يصبح ما سيكون: معنى بواسطة اختلافه عن ذاته)⁽³³⁾. وهذه حالة تحول في الخطاب، تنقله من وضع (التعبيرين) إلى وضع (الاتصال)، بالمفهوم الذي قدمه مارلو بونتي في أن (الاتصال في الأدب ليس هو الاتجاه المبسط من جانب الكاتب إلى المعاني التي ربما تكون جزءاً من سوابق العقل. بل الأخرى أن الاتصال يشير تلك المعاني في الذهن بالإغراء وبنوع من الحدث الانحرافي. إن فكر الكاتب لا يهيمن على لغته من خارجها، فالكاتب ذاته هو تعبير من نوع جديد يبني نفسه. إن كلماتي الخاصة تأخذني على غرة وتملي علي تفكيري)⁽³⁴⁾، وذلك لأن الكتابة - كما يقول ديريدا - ذات طبيعة (تدشينية) أي أنها تبدأ الفعل وتفتحه. ولذلك فإنها خطيرة وفادحة. (إنها لا تعرف أين هي ذاهبة، ولا يوجد أي معرفة تقوى على كبحها عن الانزلاق باتجاه ما تؤسسه من معنى، وهذا - مبدئياً - هو مستقبلها)⁽³⁵⁾. ولكنه مستقبل ينتج عنها ويتولد منها. فالكتابة لذلك هي تحول عن العالم الاصطلاحي إلى مكان يصفه

(32) راجع:

Culler, J: Structuralist Poetics. 20 (Cornell University Press, Ithaca, New York, 1975).

(33) حسب ما ينقله ديريدا عن هوسيل. انظر المرجع في هامش (31) ص 11.

(34) المرجع السابق.

(35) المرجع السابق.

ديريدا بأنه (ليس لا مكان، وما هو بعالم آخر، وليس طوباويًا أو مكاناً متوهّماً، ولكنه إبداع عالم يضاف إلى العالم). وهذا العالم يفرز لغوياً ذلك الفتح الذي يطلق كل شيء، أو ما يسميه ديриدا (اللشيء الجوهرى) الذي منه تكتشف الأشياء وتتولد من خلال اللغة. وهذا الفتح ليس سوى الاحتمال الحقيقى للكتابة، وللإلهام الأدبي بعامة. ولا يتحقق الإلهام إلا من خلال (الغياب الحالى)، ولا يكفى غياب هذه أو تلك، بل لا بد من غياب كل شيء لكي يتم إعلان الحضور ليتحقق الإلهام، أو بكلمات أخرى، ليتحقق العمل الإبداعي ويجعل المرء بالتالي يعمل⁽³⁶⁾.

هذا الغياب الذى ينسبه ديриدا للكتابة المبدعة هو ما يستجلب الحضور الإلهامى للنص وللقارئ حين يعلن النص عن (ما كان منطوقاً به بصمتٍ هناك) كما يقول ميشيل فوكو⁽³⁷⁾. ويحدد بأن (الجديد ليس قائماً فيما قيل، بل في حدث عودته). أي في أثره المتعدد في النفس المستقبلة. والنص لذا (لا يتطابق بكيفية حتمية وما كان «فهذا مجاله التاريخ» ولا وما ينبغي أن يكون «فهذا مجاله العلم»، وإنما يتطابق فقط وما يعتقد العموم ممكناً - حتى ولو كان مفارقاً تماماً للواقع التاريخي، أو للممکن العلمي) وهذه هي (تقنية الكلام المتحايل) التي اعتمدتها أرسطو على وجود محتمل معين وصفه رولان بارت بالمحتمل النبدي⁽³⁸⁾.

(36) المرجع السابق، ص 8.

(37) فوكو: نظام الخطاب، 19.

(38) رولان بارت: النقد والحقيقة 16، (ترجمة إبراهيم الخطيب. الشركة المغربية للناشرين المغاربة. الدار البيضاء، 1985).

وهذا كله يؤكد أن العلاقة بين النص والمعنى هي علاقة تسامٍ وتعالٍ للنص فوق المعنى، لأن المعنى هو جزء من الصفات اللاحقة - كما يقول الجرجاني - وهو المستقبل الغائب الذي ينبع من (اللاشيء الجوهرى) بعبارة ديريدا. مما يجعل البنية الدلالية في النص تقوم على (فلسفة غائية) وذلك على النقيض من التصور القديم لوظيفة النص التي تفترض العلية في اللغة، وتعتبر (أن للظاهرة اللغوية حقيقةً ما قبلية يسبق الجوهر فيها الوجود - المسدي 37). بينما ما ذهبنا إليه هنا وما اعتمدنا عليه من أقاويل تنظر إلى أن اللغة (فلسفة وجودية بموجبها لا تتحدد للظاهرة حقيقتها إلا بعد إدراك كينونتها الإجرائية عبر تشكيلها المنجز - السابق).

ويظل في النفس سؤال حول حدود البنية واحتمالات تأسيسها النصوصي في الإبداع الأدبي. وهذا ما نعالجه في الفقرة التالية.

1-5 التركيب والدلالة:

تطور الدرس الأدبي من دراسة (المفردة) إلى دراسة (الجملة) وهو اليوم في معرك تطور حتمي يعني بالنص على أنه بنية نصوصية مركبة.

والنقلة من المفردة إلى الجملة لم تكن حديثة، فالجرجاني قد ركز في كافة طروحاته على أن الفصاحة ليست في الكلمة ولكنها في النظم. إلا أن علوم البلاغة جنحت إلى التركيز على المفردة حتى من بعد الجرجاني ولم يطور البلاغيون مفهوم النظم

الجرجاني، ولم يتسعوا في مبحث بلاغيات الجملة، ويتبين ذلك من تعريفاتهم لعلوم البلاغة الثلاثة، حيث يقول القزويني عن علم المعاني بأنه (علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال)⁽³⁹⁾. أما علم البيان فهو (علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه - القزويني 235). وعلم البديع هو ما (يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة - 347). وهذه التعريفات تتفق جميعها على عناصر رئيسية هي: 1 - اللفظ، 2 - المطابقة، 3 - المعنى الواحد، 4 - وضوح الدلالة. وهذا معناه قيام هذه العلوم على المفردة وعلى علاقة هذه المفردة بالمعنى من حيث مطابقتها له، مما يقتضي أسبقية المعنى، ومن حيث وضوح دلالتها عليه، مما يقتضي حصر غaiات القول وتحديدها.

ولكن الجرجاني يسمو بنفسه عن تأطير مباحث البلاغة في هذه الحدود المدرسية، ويقدم لنا نظرية في التركيب تفتح آفاق الكلمة لسلوكها في الجملة، ولسنا نعني هنا النظم حينما نقول التركيب، لأن مفهوم (النظم) عند الجرجاني لا يسمو إلى مستوى ما لدى الجرجاني نفسه من تصورات متطرفة حول الجملة الأدبية، كما سنوضح. والحق أن نظرية (النظم) هي أضعف ما عند الجرجاني من تصورات، وذلك لأنها ترتكز على أسبقية المعنى على النص وتقوم على (تونخي معاني التحو... فيما بين معاني الكلم - دلائل 403) ولقد ناقشنا ذلك - أعلاه -. ونحن نسعى الآن إلى

(39) جلال الدين محمد القزويني الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، 37، (ضبطه عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي، بيروت 1932).

استكشاف آراء الجرجاني في (التركيب) وعلاقة ذلك بالدلالة المطلقة للنص. وهذا يختلف عن مفهوم النظم من وجوه عديدة سنتبينها بعد مداخلتنا هذه. وأهم وجوه الاختلاف هو أن التركيب يقوم على سيادة اللغة كنص يفرز المعنى، بينما النظم يقوم على عكس ذلك.

وفي مفهوم التركيب يرفض الجرجاني فكرة (المفردة) ويضع (المجموع) في مكانها حيث يقول عن مشروعه النظري: (ليس كلامنا فيما يفهم من لفظتين مفردتين نحو قعد وجلس ولكن فيما فهم من «مجموع كلام» و «مجموع كلام آخر» - دلائل 202)، ومدار ذلك على الكنایة والاستعارة والتمثيل - كما يقول الجرجاني - أي على المجاز من حيث إن المجاز يشمل هذه كلها. وكما يقول التشيريحيون: في البدء كان المجاز⁽⁴⁰⁾. ومن المجاز كتحول لغوي تتولد دلالات اللغة، أو نصل منه إلى ما يسميه الجرجاني (بالغرض) وهو مرحلة ثالثة من مراحل تفتح النص إذ ان (اللفظ يدلّك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض - دلائل 202). وهذا لا يتم إلا بعد تحقق التركيب الدلالي في النص. وهو تركيب يقوم على ما سماه الجرجاني بالصورة/ والهيئة / والشكل / وذلك (إذا جعل المعنى يتصور من أجل اللفظ بصورة وبيدو في هيئة

(40) راجع:

Norris. C: Deconstruction, Theory and Practice, 123, (Methuen, London and New York, 1982).

ويتشكل بشكل) فإنه يرجع إلى (الدلالات المعنوية) وهذا لا يتم (ولا يصلح شيء منه حيث الكلام على ظاهره، وحيث لا يكون كنایة وتمثيل به ولا استعارة ولا استعانة في الجملة بمعنى على معنى - دلائل 204).

إذاً لا بد أن يكون (الغرض) في الجملة من حيث إنها تشير وتدل إلى غير ما في ظاهرها، أي إلى (الغياب) كما في مصطلح ديريدا، أو الصفات اللاحقة - كما سبق أن نقلنا عن الجرجاني. وهذا يمنع الجملة بعداً دلالياً يؤسس منها (صوراً للمعاني) - وهذه من مصطلحات الجرجاني - حيث (يكون هناك اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ولكن يشار بمعانيها إلى معانٍ آخر - 204). وهذا مرتبط ارتباطاً عضوياً بتركيب الجملة من حيث إن كل عنصر من عناصرها يحمل قيمته في مكانه من الجملة (أما إذا تغير النظم فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى) والغرض، ويفضي إلى دلالات مختلفة بسبب اختلاف بناء الجملة. وهذه الدلالات هي إفراز لتركيب معين مما يعني أننا لا نورد معنى واحداً يطرق مختلفة - كما يظن القزويني - ولكن اختلاف الطرق يقتضي اختلاف المعاني. ومن شرط الجملة الأدية أن يكون لكل جزء من أجزائها (علة تقتضي كونه هناك.. حتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح - دلائل 40). ومن هنا فإن الجمل تفترق وتتميز بينها وتركيبها، وما يتركه هذا التركيب من (أثر) على القارئ. ولكل جملة بلاغة تخصها وتميزها من خلال هذه العلاقة الجمالية بين النص والقارئ ومن خلال التأثير الذي يحدثه النص وفي ذلك يقول الجرجاني: (لا يكون لإحدى العبارتين مزية

على الأخرى حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصاحبها - دلائل (199).

والتأثير ناتج عن بناء الجملة وهيئتها تركيبها، ومن هذا التساند بين الأثر والنص صارت البلاغة في الجملة وما فوقها، وهذا ما نص عليه الجرجاني بقوله: (ليس لنا إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل ولا هي منا بسبيل، وإنما نعمد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب - دلائل (57).

وإن كنا قد لمسنا مصطلح (معنى) يتعدد - هنا - كثيراً في أقوال الجرجاني، وقد يُلِيس علينا ما يُلِيس من غلبة (المعنى) على النص، فإن الجرجاني لا يترك هذا الظن يبلغ منزلة اليقين عندنا فيبادره بتصحيح ينقد فيه خاطر النظرية من التصدع، حيث يحدد تأثير الاستعارة (والمجاز حتماً) في الحكم الحادث من التأليف والتركيب فيقول: (ليس تأثير الاستعارة إذاً في ذات المعنى وحقيقة، بل في إيجابه والحكم به). ولذا فإن (المعنى) المستعمل في هذه المقولات ليس هو (المعنى) الاصطلاحي، ولكنه (الغرض) كما نص الجرجاني في موضع آخر بقوله: (إن قولنا المعنى في مثل هذا يراد به الغرض - دلائل (199)). ولقد عرفنا أن الغرض مرتبط بدلاله الغياب (غير الظاهرة)، وهو ناتج يأتي بعد الدلاله الثانية، واقتضاؤه ذو طبيعة إشارية حيث (يشار بالمعنى إلى معانٍ آخر) تفضي إلى الغرض بواسطة التأثير. وهذا يوضح أن كلمة (المعنى) هي رديف للغرض يتم تبادلهما كمصطلحين متطابقين عند الجرجاني. وهذا يحررنا من هيمنة المعنى وسيادته.

ولقد أحس الجرجاني بهذا اللبس في عباراته وسعى إلى ابتكار مصطلح يخص نظريته في التركيب، وهو مصطلح (معنى المعنى) وأخذ يفرق بين (المعنى) و (معنى المعنى) حيث يقول إن المعنى هو (المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة)، أما معنى المعنى فهو (أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر.. دلائل 203).

هذا هو تفسير الجرجاني لمصطلحه. ونحن نلاحظ أن هذا التفسير لم يأت إلا بعد مناقشة مستفيضة منه استطاعت أن تلامس أهم عناصر تكوين النص وأبعاد جمالياته. ذلك أن الجرجاني ركز على أساس هذه الجماليات المتمثلة بالتالي:

أ - التركيب والتأليف في مقابل (المفردة) التي تم رفضها وصار مجموع الكلام هو مجال المقارنة والتشريح. وهذا يساوي (البنية).

ب - باطن الدلالة في مقابل ظاهرها حيث الظاهر هو المعنى أما ما يتلو ذلك فهو معنى المعنى. وهذا يساوي دلالة (الغياب).

ج - التأثير حيث تتميز الحمل بأثرها الجمالي الناتج عن تركيبها وهذا يساوي (الأثر) عند التشريحين⁽⁴¹⁾.

د - مفهوم الإشارة، وهو مفهوم أخذ به الجرجاني ونص عليه حين عرَّف اللغة بأنها (تجري مجرى العلامات والسمات) كما ذكرنا أعلاه، ثم حين جعل الدلالة الثانية تنتج عما (تشير) به

(41) عن (الأثر) تفصيل في: الغذامي: الخطبيَّة والتَّكْفِير، 53 ص 35.

المعاني إلى معانٍ آخر، حتى إنه جعل صفة (الإشارة) شرطاً بلاعيباً وذلك في قوله: (من شرط البلاغة أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني ووسيطاً بينك وبينه متمكناً في دلالته، مستقلاً بواسطته، يسفر بينك وبينه أحسن سفارة، ويشير لك إليه أبين إشارة، حتى يخيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ ... دلائل 207).

وهذه الأسس تمثل مشروعًا نظرياً عن البنية النصوصية يقتضي تكين النص من التفتح الدلالي ويقدم إمكانات تفسيرية (تأويلية) تفرز المعاني وتنتجها. ومن المحتم هنا أن نستذكر الدلالات الثلاث التي تخوض عنها تفكير الجرجاني وهي الدلالات اللغوية والعقلية والتأويلية، التي جعلها مداخل لفك مغاليق النص كخطوة أولى للقراءة الجمالية، ولكنها جميعها تمثل المعنى الأول (أو الدالة الصريحة)، ويتلوها بعد ذلك معنى المعنى وهو ناتج ما تحمله هذه الدلالات من إشارات إلى معانٍ غائبة.

وهذا كله تصور نظري متتطور يرفع النص ويقرر سيادته على المعنى، وليس المعنى في هذه الدلالات كلها إلا إفرازاً للنص وليس العكس.

ولكن الجرجاني يقع أسيراً للمعنى في معظم طروحاته وبالخصوص في نظريته عن (النظم). وذلك على الرغم من كل بوادر أحاسيسه الصادقة حول القيم الجمالية والشعرية للبنية النصوصية وتركيبها المعتمد على التأليف، وطاقته الإشارية، وارتكاز ذلك على ما يحدثه من تأثير في القارئ، على أنه (صور للمعنى)

تستبط من الجملة على أنها (صفات لاحقة). ولقد أشرنا أعلاه إلى هيمنة المعنى على تفكير الجرجاني وعلى تفكير الأقدمين من عرب وغربيين. ومن شاء برهاناً يضاف إلى ما قيل فلينظر في دلائل الاعجاز ص 44-45.

و قضيتنا هنا ليست عما لدى الجرجاني من اضطراب نظري، ولكنها حول تحول المنظور النبدي - عالمياً - من التفكير في النص على أنه تجلّ للمعنى، إلى كون النص صانعاً ومنتجاً لما يسمى قدماً بالمعنى ويسمى الآن بالدلالة. ولقد استخدم الجرجاني هذين المصطلحين وراوح بينهما في كتاباته. وكان على وشك تحطيم الصنم الأخير الذي هو المعنى، لو لا أنه وقف عند حد تshireح (الجملة) ولم يتجاوز ذلك إلى النص أو الوحدة الشاعرية الكاملة. وكل الأمثلة التي ناقشها في كتبه هي (جمل) بالمفهوم النحوي للجملة، أي المفهوم المرتبط بحدود الإفادة المعنوية المتواخة نحوياً. وهو بتعامله مع الجملة النحوية استطاع أن يدرك أسس التركيب ودواعي الدلالات المستبطة، فتحرر هنا من فصاحة اللفظة المفردة، ولكنه إذ يقف عند حد الجملة الواحدة يظل مرتكباً بين دلالات التركيب وقوى المعنى (المتواخى) من القول. ولو أنه دخل في الوحدات الكبرى، التي تتكون من (مجموع الجمل)، لكان تحرر تماماً من هيمنة المعنى، وتبني مفهوم الدلالة الشاعرية للنص وللوحدة النصوصية، وفتح آفاق النص الأدبي لنا من عهد مبكر. وهذا يفضي بنا إلى القول بضرورة

الأخذ بالنص الكامل (أو الوحدة⁽⁴²⁾) الشاعرية في حالة الشعر القديم) كي تتبين لنا امكانات النص الدلالية المطلقة، ويتسنى تحرير النص من المعنى، واطلاقه في الدلالة.

إن هذا هو التحول المطلوب اليوم في تفكيرنا، تحول لموقفنا من النص تجاه أنفسنا، ولموقفنا من العالم تجاه النص. فالعالم لم يعد هو النموذج المحاكي. إنه اللامنوذج، لأن النص يشرح كل ما قبله ويفكك كل علاقات الاصطلاح والعرف ليقيم مكانها اصطلاحاً وعرفاً جديدين، أي أنه لا يحل الفوضى بديلاً للنظام، ولكنه يطرح رؤية جديدة لنظام مختلف، ويظل هذا النظام يختلف نصاً عن نص، وفي النص ذاته قارئاً عن قارئ.

والمعنى القديم بهذا يصبح محدداً ومعجمياً بينما الدلالة مطلقة والمعنى للمفردة أما الدلالة فهي للبنية والتركيب (الجملة والنص، ومجموع النصوص).

والمعنى خاضع لنية المؤلف، أما الدلالة فهي ما يفهم القارئ من النص.

والمعنى يورث تاريخياً، أما الدلالة فإنها إفراز متعدد. والمعنى جاهز أما الدلالة فإنها من استنباط القارئ. أي أن المعنى سابق بينما الدلالة لاحقة.

والمعنى خاضع لمعيار الصحة والخطأ، أما الدلالة فلا وجود لسلطة خارجة عنها لأن قيمتها في ذاتها.

وهذا انتقال بالنص إلى (حالة الأثر) بدلاً من حالة النطق (الصوت) أو حالة التأليف (النحو) أو حالة المعنى (المعجم). وهي حالات

(42) الوحدة أو الجمل الشاعرية، انظر عنها: السابق .89

ثلاث مرات النص الأدبي بها في عصور نقد الماضية، ولكنه الآن في حالة الأثر، أو الغرض كما يقول الجرجاني، أي في حالة الصفات اللاحقة والمعنى غير الظاهري: حالة معنى المعنى.

على أن هذا لا يقرر بحال زوال المعنى تماماً من تفكيرنا، لأن المعنى ما زال يداهمنا ويباغتنا بوجوده في فكرنا القرائي. ولن تفلح حيلنا في طرده طرداً تاماً من عالمنا، ولكننا سنخفف من سلطانه ونههد غلواءه. الحال أننا سنواجه دوماً بنصوص يطغى عليها المعنى، وبجانبها نصوص تطغى هي على المعنى يتساوى في ذلك ما قدم من النصوص وما سيأتي، وقد نقترح المعادلة التالية:

بما أن النص (أي نص) يتربّب من شكل لغوي (وفني) فإن أي نص يتكون من: الشكل × المعنى × -: فهو بالضرورة خطاب غير أدبي. وهو نص المشاكلة.

أما النص الذي يتكون من: الشكل × المعنى × الدلالة: فهو نص أدبي (شاعري، جمالي). وهو نص الاختلاف.

وهذا الأخير هو موضوع الدرس الأدبي، ومجال القراءة الشاعرية.

الفصل الثاني

العمودية والنصوصية في النقد العربي

هل يمكن عقلياً أن يحدث تطابق ما بين اللفظ والمعنى؟

يقرر الشيخ الرئيس ابن سينا أن العلاقة ما بين الألفاظ والمعاني ليست علاقة تكافؤ⁽¹⁾. وذلك لأن الألفاظ - بما أنها أصوات دالة بتواطئ، حسب تعريف الغزالى⁽²⁾ - هي في نطاق المحدود والممحضور، أما المعاني فلا حد لها ولا حصر. ولذا تختتم اشتراك أمور كثيرة في لفظ واحد، وعلى تعبير ابن سينا تقوم المعادلة على (انحصر الأسماء في حد، ومجاوزة الأمور كل حد)⁽³⁾.

وهذا (الانحصر) لا يقف عند حدود المستعمل من ألفاظ اللغة، بل أنه يشمل المهمل أيضاً، ولقد أدرك الخليل بن أحمد هذه السمة في اللفظ اللغوي وتبيينها من خلال كشفه للصيغ المهملة التي لم يرد لها دلالات في الموروث اللغوي، ولكنها مع هذا صيغ داخلة في حدود الإمكان الدلالي وفي حدود الحصر والتقيين. وعلى عكس ذلك تكون المعاني، التي ربما نراها

(1) ابن سينا: الفن السابع من جملة المنطق من كتاب الشفاء: السفسطة، تحقيق أحمد فؤاد الأهونى، القاهرة 1965، ص 4-3 (نقلأً عن: عبد السلام المساوى، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد العاشر، 1980، ص 25).

(2) أبو حامد الغزالى: معيار العلم، ص 75، (تحقيق د. سليمان دنيا - دار المعارف، القاهرة 1961).

(3) ابن سينا: كالسابق في هامش (1).

(مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي)، كما يقول الجاحظ⁽⁴⁾، إلا أنها كثيرة ومتشعبة - كما يقول الجاحظ أيضاً - وكثرتها وتشعبها يتجاوزان حدود الحصر.

وهذا المفهوم الذي يقول به ابن سينا عن (انحصر الأسماء في حد، ومجاوزة الأمور كل حد) هو ناتج رياضي استقرائي وبالتالي فهو ضرورة عقلية قائمة وحاصلة، وليس بميزة جمالية من حيث الأساس، ولكننا نجد أن هذا الاضطرار المادي تحول مع الممارسة الإنسانية إلى سمة جمالية يتحرك بها الإبداع الأدبي ويكتناف بها، حتى صار قيام (المعنى الجليل في اللفظ القليل) ظاهرة بلاغية ينشدتها المبدع ويطرأ لها المتلقى، وهذا معناه أن الشرط الاضطراري تحول إلى شرط جمالي يوظف الضرورة ويفيد منها. وقد يتجاوز الأمر إلى درجات يكون اشتراك اللفظ في معانٍ كثيرة ميزة مطلوبة كشرط لبلاغته في حين تزول الميزة لو أن اللفظ اقتصر على معنى واحد لا يحتمل سواه، وفي ذلك يقول الجرجاني:

«أعلم أنه إذا كان بيئاً في الشيء أنه لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل وحتى لا يحتاج في العلم بأن ذلك حقه وأنه الصواب إلى فكر وروية فلا مزية، وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجهاً آخر»⁽⁵⁾.

(4) الجاحظ: الحيوان 3/131، (تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، 1938).

(5) الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص 221 (تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا. دار المعرفة. بيروت 1978).

والجرجاني هنا يوظف ما هو في الأصل عيب لغوي كشفه ابن سينا ومن قبله الخليل بن أحمد في نقص ألفاظ اللغة عما يطلب منها حمله من المعاني. وحينما يوظف الجرجاني هذا النقص توظيفاً جمالياً يجعله معياراً للبلاغة اللغة وميزة في التعبير، فإنه بذلك يؤسس لمفهوم (الاختلاف) الذي به تكون البلاغة من حيث تعدد وجوه الدلالة، ومن حيث اتكاء الدلالة على علاقات السياق الناتج عن تركيب الكلام، وهذا يبعد الدلالة الوضعية أو يؤجلها ويعلق تتحققها بتحقيق الجملة واتكمال القول أولاً، من أجل أن تتكشف وجوه المعاني فينتفي بعضها ويثبت آخر. وكل ذلك يكون بعد بلوغ الكلام غايته في التركيب والنطق. وهذا هو (الفكر والرواية) اللذان يقتضيهما تفاعل المستقبل للقول الأدبي - كما يقول الجرجاني - ومن ذلك تتحرك النفس فاعلة ومفكرة ومتروية مما يبعث الحياة في النفس وفي النص. ويختم الجرجاني مقولته السابقة قائلاً:

«ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر ورأيت للذي جاء عليه حسناً وقبلاً يعدِّمُهما إذا أنت تركته إلى الثاني».

هذه صورة حية يرسمها الجرجاني لتفاعل القارئ مع النص، ولتحريك النص وتحولاته من دلالة إلى أخرى. وهذا هو عنصر مفهوم (الاختلاف) وعلاقة المعنى عضوياً بحالات التركيب اللفظي وتحولاته وتنقلاته من دلالة أولى صريحة إلى دلالة ثانية كانت ضمنية واقتضى أمر كشفها إلى تحرك فكر القارئ ورويته.

ولكن هذا المفهوم وما يمتاز به منوعي نصوصي متتطور لم

يستطيع أن يسجل لنفسه الغلبة في تاريخ النقد العربي، ذلك لأن المفهوم البلاغي الذي سيطر هو مفهوم (المشاكلة) الذي يقوم على تقييد العلاقة ما بين اللفظ والمعنى وحصرها في حدود التطابق من جهة، والوضوح من جهة ثانية. وهذان العنصران، التطابق والوضوح، هما اللذان قام عليهما المنظور البلاغي الذي جاء بعد الجرجاني وتتلذذ عليه ول肯ه لم يدرك آماد تفكيره النصوصي. ولكي يتبيّن لنا الأمر فعلينا أن نقف على تعريفات علوم البلاغة الثلاثة، حسبما اتفق عليها البلاغيون:

- 1 . علم المعاني: هو علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يطابق مقتضى الحال⁽⁶⁾.
- 2 . علم البيان: هو علم يعرف به ايراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه⁽⁷⁾.
- 3 . علم البديع: هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة⁽⁸⁾.

في التعريفات الثلاثة نجد أن البلاغة تقوم على ثلاثة أسس هي:

- أ - المطابقة ما بين اللفظ والمعنى.**
- ب - الغاية هي في الوصول إلى معنى واحد.**

(6) الفزويني: *التلخيص في علوم البلاغة* 37 (شرح عبد الرحمن البرقوقي. دار الكتاب العربي، بيروت 1932).

(7) المرجع السابق 235.

(8) المرجع السابق، 347.

ج - الوضوح. وهذا أيضاً شرط لتحقق المعنى الواحد. لأن عدم الوضوح يفضي إلى تعدد المعاني.

هذه الأسس الثلاثة التي يفترض قيام علوم البلاغة عليها هي أيضاً أسس مفهوم (المشاكلة) وعناصرها، وهي النقيض التام لمفهوم (الاختلاف) حسبما نجد في عند الجرجاني والذي يتأسس على تضاعف الدلالات وغموض العبارة، ولقد تطرقنا لبعض ملامح هذا المفهوم من قبل⁽⁹⁾ ونزيده الآن إيضاحاً بمقارنته مع مفهوم (المشاكلة).

مفهوم المشاكلة:

تكون هذا المفهوم منذ أن تطرق الآمدي لفكرة (عمود الشعر)⁽¹⁰⁾ وتأسس الرابطة بينها وبين الطبيع، ثم وصف ذلك كله بأنه (المعروف) مما يعني حكر هذه الصفة داخل هذا التصور ونفيها عن كل شعر لا تمثل فيه شروط العمود والطبع المعروف. ولكن الشعر العربي كان وصار قبل أن يكون الآمدي، ولم تتحضر فيه التوجهات ولا حالات الإنشاء في نسق قولي واحد، ومن الحال التحدث عن الشعر العربي على أنه ذو عمود ثابت أو أنه يقوم على طبع واحد. فللشعر طباع يصعب حصرها وله أعمدة تتتنوع وتتشكل، وقد استعصت على تصنيفات الدارسين، ويكتفى

(9) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب.

(10) الآمدي: الموازنة ص 11/10، (حققه محمد محبي الدين عبد الحميد. السعادة: مصر 1959).

أن نتذكر طبقات ابن سلام الجمحي التي بلغت عشرين طبقة، ولم تف بسد غرض الناقد فأدخل بينها تصنيفات أخرى عن شعراء القرى وأصحاب المراثي.. ولا ريب أن هذا يعني تعدد الطياع وتنوع الأعمدة، مما يلغى فكرة وجود عمود واحد أو طبع ثابت في الشعر العربي.

وإذا ما كان الشعر العربي واسع الديوان ومتنوعه وغير قابل لأن يحصر تحت مصطلح عرفي واحد، فإن ما يبقى بين يدي الآمدي هو ما يتadar إلى ذهنه من تصور نظري يخصه وحده، ويصدر عن ذاتيته الخاصة وثقافته الشخصية، وهي ما يمكن أن يصفه الآمدي بصفة (المعروف). فالمعروف هنا هو ما يخص الآمدي من الشعر، وليس ذلك بصفة شاملة لكل أشعار العرب ولو أردنا تصور هذا (المعروف) لدى الآمدي لوجدناه متمثلاً بالصفات التالية:

«يتتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام».

ومن كانت هذه صفتة فهو:

«مطبوع، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف»⁽¹¹⁾.

وما فارق ذلك فهو - عنده - لا يشبه أشعار الأوائل ولا هو على طريقتهم.

وهو لا يشبه أشعار الأوائل حسب رأي الآمدي (لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعانوي المولدة).

. (11) المرجع السابق، 11.

هنا في هذه الجملة الأخيرة نستطيع أن نكتشف بسهولة أن الآمدي يتكلم عن ثقافته الخاصة، وعن ذاته الشخصية لأن مسألة (الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة) ليست مما يستطيع أحد نفيها عن أشعار الأوائل، ولو انتفت لانتفى معها كل وصف ابداعي أو بلاغي للشعر، ويكتفينا وقفه على المعلقات لنرى فيها الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة ولن نتابع هذا المبحث الآن وسنخصصه بوقفة لاحقة - إن شاء الله - ولكننا نشير هنا إلى أن الآمدي كان يعتقد أن صفاته، المتعلقة بالطبع المقتضي تجنب التعقيد وما يدخل في بابه، هي خلاصة تجربة البحترى الشعرية، وهذا رأي لا يصمد أمام الفحص النقدي النصوصي. ولقد نظر الجرجانى في شعر البحترى فوصل إلى نتيجة مخالفة لرأى الآمدي، وإليك ما قاله الجرجانى:

«إنك لا تجد شاعراً يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقرير ورد بعيد الغريب، إلى المأثور القريب، ما يعطي البحترى ويبلغ في هذا الباب مبلغه، فإنه ليروض لك المهر الأرن رياضة الماهر حتى يعنق من تحتك اعناق القارح المدلل، وينزع من شamas الصعب الجامح حتى يلين لك لين المنقاد الطيع، ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره في قلة الحاجة إلى الفكر والغنى عن فضل النظر، كقوله:

فؤادي منك ملآن

وسري فيك اعلن

وقوله:

عن أي تغر تبتسم

وهل ثقل على المتوكّل قصائده الجياد حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها، إلا لأنه لم يفهم معانيها، كما فهم معاني النوع

النازل الذي انحطط له إليه. أتراك تستجيز أن تقول إن قوله:
مني النفس في أسماء لو يستطيعها

من جنس المعقد الذي لا يحمد، وأن هذه الضعفية الأشر،
الواصلة للقلوب من غير فكر، أولى بالحمد وأحق بالفضل؟»⁽¹²⁾.
هذا رأي الجرجاني في شعر البحتري واستناد هذا الشعر على قاعدة
(المعاني المولدة) التي تحتاج إلى فكر ونظر، وتصل إلى حد الصعوبة
في الفهم. وعلاقة شعر البحتري بالمعاني البعيدة سمة أشار إليها ابن
الرومي الذي أطلق وصف (رقى العقارب) على شعر البحتري ورقى
القارب هي ما لا يفهم من الكلام - حسب ما ذكره - الشاعري⁽¹³⁾ -.
كما أن الباقلاني حينما طلب الغرابة والتعقيد عند البحتري
وتجدهما في أحسن قصائده وأكثرهن أثرة لدى الشاعر نفسه ولدى
سواه من النقاد، ولقد أشار الباقلاني إلى سمات الغلو في الصنعة
والتكلف في الصياغة واستجلاب العبارات⁽¹⁴⁾. ولكن قلنا إن غaiات
الباقلاني كانت تشيرية (تفكيكية)، بمعنى أنه كان يقصد البحث
عن عيوب الخطاب الشعري لدى البحتري، فإن هذا القول لا
يساعد مقوله الآمدي أو يحجب معارضتها، لأن الآمدي نفسه
كان يستند على فكر تفكيكي مماثل، من حيث أنه كان يسعى إلى
تقويض أسلوب أبي تمام من باب توصيف شعر البحتري بأنه

(12) الجرجاني: *أسرار البلاغة* 134-135 (تحقيق هـ، ريتز مطبعة وزارة المعارف، استانبول 1954 - صورة مكتبة المتنبي بغداد 1979).

(13) الشاعري: *لamar القلوب في المضاف والمنسوب*. ص 431 (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف. القاهرة 1985).

(14) الباقلاني: *أعجاز القرآن*، ص 219, 221, 223, 224 (تحقيق السيد أحمد صقر. دار المعارف، القاهرة 1977).

مطبوع، وأنه يسير على خطى الأوائل في صفاتهم التي افترضها الآمدي، وفي المقابل يأتي أبو تمام صاحب البعد والتوليد. ولقد يكون للآمدي الحق في منح ذاتيته لمن شاء من الشعراء، ولكن ليس من الممكن أن نقبل تصنيفه للشعر العربي كله، أو حتى لشعر البحترى، بصفات لا تثبت أمام الفحص الموضوعي،وها نحن نجد ناقدين وشاعرًا يبدون في شعر البحترى آراء تخالف وتناقض رأى الآمدي، ويضاف إليها ما رواه الآمدي⁽¹⁵⁾ نفسه من إعجاب أبي تمام بالبحترى وتقدير النصح له ومن ثم تتلمذ البحترى على أبي تمام، والاعجاب يقتضي تقدير التجربة وقبولها. وهذا يفضي بنا إلى القول إن سمات عمود الشعر الواردة لدى الآمدي ليست معياراً لأشعار الأوائل ولا تصلح أن تكون نظرية نقدية عن الشعر العربي، ولكنها خلاصة ذوقية تخص الآمدي ولا تشمل ديوان العرب. ولعل السؤال الملائم في هذه المسألة هو سؤال الجرجاني الذي نحسب أن توجيهه إلى الآمدي سوف يكون مدخلاً نقدياً صحيحاً، وهو:

«أتراك تستجيز أن تقول أن قوله:

مني النفس في أسماء لو يستطيعها

من جنس المعقد الذي لا يحمد وأن هذه الضعفية الأشر، الوادعة إلى القلوب من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالفضل»⁽¹⁶⁾.

هذا سؤال يتوجه إلى أطروحة الآمدي، تلك الأطروحة التي

(15) الآمدي: الموازنة، ص 13.

(16) الجرجاني: أسرار البلاغة 135.

مضى صاحبها دون أن يسمع هذا السؤال، ولا بد أنه كان قادراً على الإجابة، ولكن كتابه لا يجيب على سؤال مثل هذا مما يجعل مفهومه لعمود الشعر مفهوماً يفتقر إلى سمات معيارية ووصفية صحيحة تستند على (النصوص) ونتائج التحولات الأسلوبية التي لمسها النقاد الآخرون لدى البحترى الذي كان يمثل الأساس الشعري لنظرية الآمدي.

العمودية والنصوصية:

في الفقرة السابقة رأينا ملامح الانفصال ما بين الآمدي والجرجاني في حكمهما على تجربة البحترى الشعرية، على أن التصور النظري لدى الآمدي يقوم على مبدأ (المشكلة)، وهو مبدأ يفترض وجود عمودٍ شعريٍّ عربيٍّ واحدٍ، تتمثل فيه صفات البلاغة بحدودها الاصطلاحية التي تقوم على /المطابقة/ والمعنى الواحد/ والوضوح/ وهذه هي صفات (العمودية) التي أسسها الآمدي كمتصور نceği. وفي مقابل ذلك نجد ما سوف نسميه (النصوصية) وهي المتصور النceği الذي يستند على (تشريح) النصوص والخروج منها بمنظور نceği يؤسس لنظرية في الأدب، وهو ما نجده لدى عبد القاهر الجرجاني. وكما أن العمودية تقوم على مبدأ (المشكلة) فإن النصوصية تقوم على مبدأ (الاختلاف). ولكي تتضح الفروق النظرية بين هذين الاتجاهين النقديين فإننا سنقيم - هنا - مقارنة نظرية بين المرزوقي والجرجاني.

والمرزوقي في مقدمته لحماسة أبي تمام يستند على الآمدي في

تصوره لعمود الشعر وإن لم يذكر ذلك، كما أن من مراجعه ابن طباطبا وقد ذكره بالاسم وقدامة بن جعفر الذي ينقل المرزوقي تعريفه للشعر دون أن يحيل إليه⁽¹⁷⁾، كما أنه قد نقل عن الصابي - من دون إشارة أيضاً - وذلك في مسألة الكثرة والقلة ما بين الشعراء والكتاب⁽¹⁸⁾. وهذه المراجعات تعني أن مقدمة المرزوقي هي خلاصة نظرية صاغها الكاتب من الأعمال النقدية السابقة عليه في القرنين الثالث والرابع إلى الخامس الهجري، وبالتالي فهي تمثل صياغة نهائية لمفهوم العمودية تم استخلاصها من كتب النقد العربي، وهي خلاصة ترکز على مبدأ (المشاكلة) وتتمحور حوله. وحينما نعارضها بالجرجاني فإننا نقيم حواراً بين تيارين نقديين قاما داخل الموروث العربي وعاشا فيه. وهما العمودية متمثلة - هنا - في مقولات المرزوقي، والنصوصية التي تنبئ من تصورات الجرجاني المغايرة والمخالفة لما لدى المرزوقي.

والمرزوقي يدخل موضوعه محدداً غايته في أنها تقوم على وجوب (أن يتبيّن ما هو عمود الشعر عند العرب)⁽¹⁹⁾، أي أنه يقطع منذ البدء أن ما سوف يحدده من صفات هي سمات الشعر العربي (التليد)، وهذه إضافة متطرفة إلى مقولات الأمدي، حيث

(17) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة. ص 8,7 (تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون. لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1953).

(18) أشار إلى ذلك الدكتور محمد الهلالي الذي حقق رسالة الصابي عن الشعر، وقدمها في الندوة التي أقامها النادي الأدبي الثقافي بجدة، تحت عنوان (قراءة جديدة لتراثنا النقدي) في 1409/4/7 هـ. (19/11/1988 م).

(19) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة .8

إن الآمدي وصف تحدياته بأنها (العمود المعروف)⁽²⁰⁾، وهذا تعبير لا يبلغ درجة القطع والبت في الحكم على الشعر العربي، وإن كان يشير إلى ذلك حينما يستخدم الكلمة (الأوائل). أما المرزوقي فإنه يخطو خطوة أكثر جرأة من أستاذه فيقطع بالصفة ويقيد الشعر العربي كله في عمود معروف عند العرب. وحينما يقول العرب فإنه لا يحدد هذه الصفة ولا يؤرخ لنهايتها، سوى أن يردد كلمتي القديم والتليد دون أن يضع حدوداً لذلك مما يجعل صفة (العرب) عنده غير متميزة بأي عرف اصطلاحي.

على أن الهدف الذي يسعى إليه المرزوقي من وراء تحديه لعمود الشعر هو أن يعلمنا فضيلة الشعر (الأتي السمح على الأبي الصعب)⁽²¹⁾. وهذا عنده هو الشعر المطبوع الذي ينأى عن (التعمل) ويستند على الطبع المذهب بالرواية لكي يكون (عفواً بلا جهد)⁽²²⁾. وهذا هو ما يسميه الجرجاني (بالحسناء العقيم) لأنه شعر لا يفعل سوى أن (يسرد على السامعين معاني معروفة وصوراً مشهورة ويتصرف في أصول هي وإن كانت شريفة فإنها كالجواهر تحفظ أعدادها ولا يرجى ازديادها، وكالأعيان الجامدة التي لا تنمي ولا تزيد ولا تربح ولا تفيض، وكالحسناء العقيم والشجرة الرائقة لا تمتّع بجني كريم)⁽²³⁾.

وهذه الحسناء العقيم هي صورة النص (الأتي السمح) الذي

(20) الآمدي: الموازنة، 11-10.

(21) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة 9.

(22) المرجع السابق 12.

(23) الجرجاني: أسرار البلاغة، 251.

يطلبه المرزوقي، في مقابل (الأبي الصعب) الذي يأخذ به الجرجاني. وهذا هدف يحمل اختلافاً جوهرياً ما بين (العمودية) و (النصوصية). حيث يتطلب العمودي نوعاً من النصوص تكون (عفواً بلا جهد) بينما النصوصي يطلب (النص/المجهد) لأن من (المرکوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاستيق إلى، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزيد أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف، ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه بيرد الماء على الظماء... ... مما ينال بعد مكابدة الحاجة إليه وتقدم المطالبة من النفس به)⁽²⁴⁾.

هكذا يقرر الجرجاني مستنداً على (طبع) ولكن مفهوم الطبع هنا يختلف عن ذلك الوارد لدى الأمدي والمرزوقي، حيث إنه هناك يعني (طبع الأوائل) أي ذائقـة الآخرين، بينما هو عند الجرجاني يعني طبع القارئ ونفسـه، أي ذائقـة المتلقـي وحساسـيته قبلـة النص، وهي ذائقـة تستند إلى ما يمنحـها النص من متعـة النـظر والتـأمل، والـوقوف على حالـات معـانـي النـص، وما يتـولد عنـها من دـلالـات تـفضـي إلى معـنى المعـنى. وهذه ليسـت مـيـزة في النـص الأـدـيـي فقط ولـكنـها - أيضـاً - شـرـط لـشرف صـنـعتـه وعلـو فـضـيلـته كما يقول الجرجـاني:

«وما شرفت صنعة، ولا ذكر بالفضيلة عمل، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف النظر ونفاد الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما»⁽²⁵⁾.

(24) المرجع السابق 126.

(25) المرجع السابق 136.

ويزيد الجرجاني من موقفه إلى جانب النص (**الأبي الصعب**) والثاني عن (**الأتي السمع**) فيقرر أن النصوص تتجه نحو الدلالة المطلقة، وهي الدلالة التي لا تقف عند حدود الكشف الأولى، بل تظل لغزاً يلازم حالات قراءة النص، وكلما بدا للقارئ أنه قد أمسك بالمعنى فر النص من بين يديه، ليظل القارئ ساعياً وراء (**الأبي الصعب**) الذي يظل أبداً صعباً ولا يتحول أبداً إلى **أتي سمع**، ويقول الجرجاني في ذلك:

«إنك لتبغ في الشيء نفسك وتكد فيه فكرك، وتجهد فيه جهدرك حتى إذا قلت قد قتلتـه علمـاً، وأحـكمـته فـهـماً، كـنـتـ الـذـي لا يـزـالـ يـتـرـاءـىـ لـكـ فـيـ شـبـهـةـ، وـيـعـرـضـ فـيـ شـكـ... ... وإنـكـ لـتـنـظـرـ فـيـ الـبـيـتـ دـهـراً طـوـيـلاً وـتـفـسـرـهـ، وـلـاـ تـرـىـ أـنـ فـيـ شـيـئـاً لـمـ تـعـلـمـهـ ثـمـ يـدـوـ لـكـ فـيـ أـمـرـ خـفـيـ لـمـ تـكـنـ قـدـ عـلـمـتـهـ⁽²⁶⁾.»

من هذا ندرك اختلاف الغاية التي تسعى إليها (**العمودية**) وهي تمثل في النص **الأتي السمع**، بينما غاية (**النصوصية**) تتجه نحو النص **الأبي الصعب**، الذي لا يقبل النزول إلى حالة التأثير أو السماح، وهذا يقودنا إلى تلمس صفات **الأتي السمع** مما يقوم على مبدأ (**المشاكلة**)، ويوسس للمفهوم العمودي، وفي مقابله نضع صفات **الأبي الصعب**، الذي يقوم على مبدأ (**الاختلاف**) ويوسس للتصور النصوصي.

والمرزوقي يضع تصوره للنص **الأتي السمع** في سبع صفات، ويركز على الصفات الثلاث الأولى وهي:

1 - شرف المعنى وصحته.

(26) الجرجاني: دلائل الاعجاز 423.

2 - جزالة اللفظ واستقامته.

3 - الإصابة في الوصف.

وهذه في رأيه هي التي تتحقق أديمة الأدب، وبها كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات، حسب عبارة المرزوقي⁽²⁷⁾، التي تلمح إلى أن الأدب الجليل هو ما توفرت فيه هذه المزايا الثلاث.

وفي تأمل هذه الصفات الثلاث نجد أنها في حقيقتها صفة واحدة لا ثلاثة، وهي: صحة المعنى. ذلك لأن استقامة اللفظ وإصابة الوصف لا يكونان إلا من أجل صحة المعنى، وهذا يجعل المعنى شيئاً منفصلاً عن اللفظ وسابقاً عليه، أي أن تفكير المرزوقي يقوم على وجود هذا الفصل وهذه الأسبقية للمعنى، وهذا هو السبب في اشتراطه لاستقامة اللفظ، إذ لا قيمة لهذا الشرط إلا إذا تصورنا وجود المعنى الشريف أولاً، ثم قيام اللفظ الساعي نحو ذلك المعنى، ويعزز ذلك قول المرزوقي عن (إصابة الوصف)، فالإصابة تقتضي وجود هدف خارجي نسعى نحوه إلى أن نصيبه، ومن هنا فإن النص يكون إعادة انتاج لمعنى سالف، ولا يتحقق الإبداع حينئذ إلا بحدوث (المشاكلة) التامة ما بين اللفظ المستخدم وذلك المعنى الشريف، وما الإصابة في الوصف إلا حالة التشاكل التام بين الدال والمدلول، ومن هنا أشاد المرزوقي بزهير بن أبي سلمى، لأنه لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال، حسب مقوله عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وهذه هي مشاكلة الملفوظ للمعقول.

(27) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة 9.

والمرزوقي يضع هذا تحت دائرة (الطبع)، مجازياً للأمدي في ذلك، و يجعله أساساً للتفريق ما بين المصنوع والمطبوع، ولكن النقاد الآخرين يخالفون هذا الرأي ويجعلون زهيراً ومدرسته من (المتكلفين) وينفون عنهم صفة المطبوعين، وهذا هو رأي الأصمعي في زهير والخطيئة وغيرهما من عبيد الشعر، وقد جرأه في ذلك كل من ابن قتيبة وابن جني والمرزباني⁽²⁸⁾. وهذا يجعل الأساس الذي اتكاً عليه الأمدي أساساً غير راسخ، لا سيما ما يتعلق بإجاده المعنى وإصابته، مما يشترطه المرزوقي للمطبوع، ولكن الأصمعي يجعل ذلك من سمات التكلف وهي ضد المطبوع. وفي ذلك يقول الأصمعي عن الخطيئة:

«وَجَدْتُ شِعْرَهُ كُلَّهُ جَيْدًا فَدَلَّنِي عَلَى أَنَّهُ يَصْنَعُهُ وَلَيْسَ هَكُذَا الشَّاعِرُ الْمُطَبَّوِعُ، إِنَّمَا الشَّاعِرُ الْمُطَبَّوِعُ الَّذِي يَرْمِي بِالْكَلَامِ عَلَى عَوَاهِنَهِ».

هكذا ينقل ابن جني عن الأصمعي و يؤيده في ذلك ويزيد عليه بقوله: (وهذا باب في غاية السعة و تقصيه يذهب بنا كل مذهب. وإنما ذكرت طريقه و سماته لتأتم بذلك و تتحقق سعة طرقات القوم في القول)⁽²⁹⁾.

وَسْعَةُ طَرَقَاتِ الْقَوْمِ فِي الْقَوْلِ تَقْتَضِي تَنْوِيْعَ أَعْمَدَةِ الشِّعْرِ

(28) عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد. ص 145 (الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1987).

(29) ابن جني: الخصائص 3/282، (تحقيق محمد علي النجار. دار الكتاب العربي. بيروت 1957). وانظر: عبد الله الغذامي: السابق.

وتعدها وأنها لباب في غاية السعة - كما يقرر ابن جني، ناقضاً
آحادية النظر عند العموديين.

وإذا ما كان أساس المرزوقي عن المطبوع متهاوياً، فإن مقابلته مع الجرجاني ستزيد من التفريق ما بين التصورين العمودي والنصوصي، ذلك لأن المرزوقي يجعل عيار صحة المعنى مرتبطاً بما يحكم به (العقل الصحيح). وهذا العقل الصحيح مع المعنى الصحيح هما أساس شرف المعنى⁽³⁰⁾. أما الجرجاني فإنه ينقض هذا التصور ويقوم بعزل فكرة (الصحة المطلقة) عن حال تذوق النص الأدبي، بل إنه ينعي حال القارئ الذي يبحث في الشعر عن الصحة المطلقة، ويرى أن هذا الصنف من القراء ليس من أهل التذوق والمعرفة، وفي ذلك يقول:

«من كان لا يفتقد من أمر النظم إلا الصحة المطلقة وإلا اعراها ظاهراً فما أقل ما يجدي الكلام معه، فليكن من هذه صفتة عندك بمنزلة من عدم الاحساس بوزن الشعر والذوق الذي يقيمه به... في أنك لا تتصدى له ولا تتكلف تعريفه لعلمك أنه قد عدم الأداة التي معها تعرف، والخاتمة التي بها تجد»⁽³¹⁾.

هذا مصير طالب الصحة المطلقة في الشعر، إنه مطرود من مساحة التذوق والمعرفة، وذلك لأن الشعر لا يقاس حسب (مقتضيات العقول). هذا ما يراه الجرجاني مخالفًا وناقضاً لرأي العموديين الذي قال به المرزوقي عن صحة المعنى بناء على

(30) المرزوقي: شرح ديوان الحمامة 9.

(31) الجرجاني: دلائل الاعجاز 225.

مقتضى العقل الصحيح. وفي ذلك يقول الجرجاني:

«وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين في وصف علة حكم يريدونه، وإن لم يكن كذلك في المعقول ومقتضيات العقول، ولا يؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ما جعله أصلاً وعلة، كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية، وأن يأتي على ما صيره قاعدة وأساساً ببينة عقلية بل تسلم مقدمته التي اعتمدتها بلا بينة»⁽³²⁾.

فالشعر يقوم على (الادعاء) ولا يتکيء على البينة العقلية لاثبات دعواه، وإنما البينة فيه تصدر عن مقدماته، وعلاقات السياق فيه ما بين المقدمة والنتيجة الدلالية المتولدة عنها. وذلك لأن الشعر تخيل، وهذه ماهية الشعر. والتخيلي - فيما يرى الجرجاني - هو (الذى لا يمكن أن يقال إنه صدق وأن ما ثبته ثابت وما نفاه منفي). والتخيلي (مفتون المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريباً ولا يحيط به تقسيماً وتبوياً، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات). والشعر لا يقاس بالعقل ولكن قياسه (قياس تخيل وایهام، لا تحصيل وأحكام). هكذا يجزم الجرجاني⁽³³⁾ ويحسم مسألة (أدبية الأدب) حسماً ينافي التصور العمودي ويحل (الادعاء والإيمان) محل الصحة والإصابة، أي يضع الاختلاف بدليلاً عن المشاكلة، والنصوصية في مواجهة العمودية.

* * *

(32) الجرجاني: *أسرار البلاغة* 248.

(33) المرجع السابق 245.

وبعد الصفات الثلاث السابقة يأتي المرزوقي بأربع صفات تكمل أبواب عمود الشعر السبعة، وسنقف عندها وقفات مقارنة نستبين فيها الفوارق بين النظريتين.

وأولاً هي مسألة التشبيه والاستعارة، حيث يشترط المرزوقي في الشعر أن يكون قائماً على (المقاربة في التشبيه) و (مناسبة المستعار منه للمستعار له). وهذا باب من أبواب عمود الشعر، يضافان إلى الثلاثة المذكورة آنفًا. والأمر هنا يقوم على المشاكلة التامة، حيث يقرر المرزوقي أن المقاربة في التشبيه هي فيما: «أُوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما». والسبب في ذلك هو أن: «يَيْنِ وجه التشبيه بلا كلفة».

وهذا واحد من شروط النص الأبي السمح الذي يجيء (عفواً بلا جهد). ولا يصح في نظر المرزوقي أن يخرج التشبيه عن حالة المقاربة والمشاكلة التامة إلا في استثناء واحد فقط وهو: «أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكتها له».

أي أن العلاقة ما بين طرفي التشبيه لا بد أن تكون قائمة في الذهن العام وماثلة في التصور المعقول قبل أن يقوم الشاعر بعقد هذه العلاقة، مما يعني أن النص يعيد صياغة الأمور المألوفة في العرف الثقافي السائد، وذلك - كما يقول المرزوقي - لكي يسلم من الغموض والالتباس⁽³⁴⁾. ومن هنا فإن التشبيه يستند على ما هو

(34) عن ذلك انظر المرزوقي: شرح ديوان الحمامة 9.

مشهور (أشهر صفات المشبه به وأملكتها له).

وكذلك يكون شأن الاستعارة أيضاً فهي - عنده - تقوم على «تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به»⁽³⁵⁾.

فالأساس في الاستعارة هو عين الأساس في التشبيه، من حيث المقاربة / والمشاكلة / والتناسب / ومن هنا ذكر المرزوقي أن الاستعارة القرية من أقسام الشعر الرئيسية. كما أنه يجعل (التشبيه النادر) قسماً آخر من تلك الأقسام⁽³⁶⁾. وهذا أمر يبدو عليه التناقض، إذ كيف نأخذ بالتشبيه النادر إذا كنا قد قيدنا التشبيه - أصلاً - بأشهر الصفات ومقاربة العلاقة فيه. والحال ما بين الندرة، وشهرة الصفة، هي حال التضاد والتناقض. ولعل المرزوقي قد اضطرب هنا بناء على اضطراب مصادره، لأنه في مسألة أقسام الشعر جاء ناقلاً عن غيره حيث صدر جملته بكلمة: (وقد قيل... إلخ).

والرأي الذي يراه المرزوقي في مقاربة التشبيه وتناسب الاستعارة، هو ما دار حوله تفكير النقاد الأوائل، (ولن نجد هذه النظرة إلى الاستعارة عند ابن طباطبا وقدامة والحااتمي والأمدي فحسب، بل نجدها عند غير هؤلاء من بلاغيي القرن الرابع ونقاده، أمثال الرمانى والخطابي، وأبي الحسن الجرجانى والعسكرى)، بل نجد هذه النظرة تستمر وتسود في القرن الخامس، يؤمن بها ابن رشيق وابن سنان، ويصدر عنها الباقلانى والمرزوقي، والشريف الرضي. ولم يحاول

(35) المرجع السابق 11.

(36) المرجع السابق 10.

واحد من هؤلاء أن يناقش مناقشة جدية ما خلفه رجال القرن الرابع. إنه عبد القاهر الجرجاني، وحده، الذي يمثل الاستثناء لهذا الحكم⁽³⁷⁾. كذا يقرر جابر عصفور، مما يعني أن مبدأ (المشاكلة) كان هو النظرة السائدة حول وظيفة الاستعارة والتشبيه في لغة الشعر. ولكن الجرجاني يخرق هذه القاعدة بالرغم من صلابتها وجماعيتها، ويوضع (الاختلاف) أساساً جمالياً في لغة الشعر بكل مقوماتها، وعلى رأس ذلك يأتي التشبيه وتأتي الاستعارة، حيث يجعل (التباعد) في التشبيه أدعى للمزية والفضل وكلما اشتد التباعد كانت النفوس به أَعْجَب، وفي ذلك يقول:

«إذا استقررت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أَعْجَب وكانت النفوس لها أُطْرُب»⁽³⁸⁾.

وذلك أن القاعدة الجمالية هي ما قام على الاختلاف، لكي يوجد داخل هذا الاختلاف ضرباً من الاختلاف وهذا هو معنى التشبيه الذي يقتضي (تصوير الشبه بين المختلفين)، فالأصل هو الاختلاف. ومن شأن الشعر أن يوهمنا بالغاء هذا التباين بين الأشياء من خلال إقامة علاقات لم تكن من قبل، وهذا شرط لتحريك المتعة القرائية، حسبما يقرر الجرجاني:

«وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس مما يحرك قوى الاستحسان، ويثير الكامن من الاستطراف»⁽³⁹⁾.

(37) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث الناطقي والبلاغي عند العرب، ص 223، وانظر أيضاً ص 186 (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت).

(38) الجرجاني: أسرار البلاغة 116.

(39) المرجع السابق 118.

هذا هو السبب الجمالي ل Mutation النص، الذي يقف همزة وصل بين أطراف العالم ليعيد ترتيب العلاقة داخلها، فيؤسس فيها لذة، لذة جمالية من نوع جديد ومختلف ويطلق فعله فيها، ذلك الفعل الذي يصفه الجرجاني:

«في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباینین حتى يختصر لك بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المُشئم والمُغرق، وهو يريك للمعانی الممثلة بالأوهام شبهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الآخرين، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك الطعام عين الأضداد، فیأتیك بالحياة والموت مجموعين»⁽⁴⁰⁾.

تلك غاية التشبيه إذن، هي غاية تتجه نحو التباین والأضداد والاختلافات لكي يجعل الوهم حقيقة والحقيقة وهماً، أما نشدان المشاكلة فمسألة تخرج عن غاية الشعر، وهذا ما يحدده الجرجاني ناقصاً به رأي العموديين حول لغة الأدب فيقول:

«إن الأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بشبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعلم وتأمل في إيجاد ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والخذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجتمع أعناق المتنافرات والمتباینات في ربة وتعقد بين الاجنبيات مععقد نسب وشبكة»⁽⁴¹⁾.

وهنا يسقط شرط أشهر الصفات، لأن (هناك مشابهات خفية

(40) المرجع السابق 118.

(41) المرجع السابق 136.

يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل، ولذلك يشبه المدقق في المعاني بالغائر على الدر⁽⁴²⁾. وهذا هو مبني الطياع المجبولة على تذوق البيان، لأن (الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صيابة النفوس به أكثر وكان بالشغف منها أجدر، فسواء في إثارة التعجب وآخر جل إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، وجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته)⁽⁴³⁾.

من هذا يتضح مبدأ (الاختلاف) بوصفه أساساً جماليّاً يقابل مبدأ (المشاكلة) ويعارضه، من حيث إن النص الأدبي يأتي كإضافة دلالية وسياقية إلى اللغة بأن يعيد صياغة هذه اللغة بتأليف جديد يعقد القرائن بين ما كان متنافراً ومتضاداً ومتبايناً من قبل، على تقىض مفهوم المشاكلة الذي ينظر إلى النص على أنه انعكاس لعلاقات كانت قائمة ومشتهرة عقلياً وعرقياً قبل نشوء النص.

ولب الخلاف ما بين العمودية بأساسها القائم على المشاكلة، والنصوصية بأساسها المتمثل بالاختلاف هو حول تصور كل منهما لدرجات الشبه في التشبيه والاستعارة. وكلاهما يتفقان في أن التشابه شرط في قيام هذا الشكل البلاغي، ولكنهما يختلفان حول تفسير معنى التشابه. فالعموديون يطلبون درجات من التشابه تكون حقيقة أي أنها معروفة ومشهورة وسهلة الكشف، أما الجرجاني (النصوصي) فإنه يرفض هذه الصفات لحالات وجوه الشبه، ويضع بدلاً من ذلك

(42) المرجع السابق 139.

(43) المرجع السابق 118.

صوراً للعلاقات تقوم في العقل كصور ذهنية، وترتدى هذه الصور إلى العقل نتيجة لتفاعلها مع سياقات النص وتركيباته المبتكرة، كما يأخذ الجرجاني بما يمكن أن يقوم من علاقات وهمية ليست حقيقة وإنما هي تخيلية، وقد لا تكون صحيحة حسب مقتضيات العقول، وليس لنا أن نطالب الشاعر بأن يخضع لشروط المعقول والمعروف - كما تريد العمودية حينما تشرط الصحة المطلقة وإصابة الوصف والأخذ بأشهر صفات المشبه به، وهذه الأخيرة ليست صفة لأدبية الأدب. فالأدب له أن يطرح دعواه بلا بينة ولا حجة عقلية، ويكتفى فيه التخييل القائم على الادعاء - حسب قول الجرجاني أعلاه - .

وهذا هو ما يفضي إليه - ويقوم عليه - التخييل، حسب ما يؤكده حازم القرطاجني، الذي يماشي الجرجاني في هذه المسألة، حيث يجعل هدف التخييل هو في أن يتراوح إلى أنحاء من (التعجب) ويكون التعجب (باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يطلب التهدي إلى مثلها، فورودها مستندر مستظرف لذلك، كالتهدي إلى ما يقل التهدي إليه من سبب للشيء تخفى سببيته، أو غاية له، أو شاهد عليه، أو شبيه له أو معاند، وكالجمع بين مفترقين من جهة لطيفة قد انتسب بها أحدهما إلى الآخر، وغير ذلك من الوجوه التي من شأن النفس أن تستغربها) (44).

والقرطاجني هنا يضع مبدأ الاستغراب النفسي كسبب للإحساس بجمالية النص، وإثارة التعجب، وهو في ذلك يعقد

(44) انظر: حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في الشعر والبلاغة، تأليف عبد الرحمن بدوي. ص 32، (طبع في القاهرة 1961). الناشر: بدون.

الرابطة النظرية مع الجرجاني الذي أسس لمفهوم الإثارة وعقد بينها وبين الاستغراب كما قد ذكرنا، مثلما يتفق الناقدان حول مفهوم (الجمع بين المفترقات) و يجعلان ذلك سبباً لأدبية الأدب، وهما معاً ينقضان مفهوم (المشاكلة) وينفيان دوره في تشكيل النص الأدبي.

* * *

وآخر أبواب عمود الشعر لدى المرزوقي هو:

«مشاكلاة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»⁽⁴⁵⁾.

ويسبق هذا باب آخر هو: (التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيد الوزن) وبذا تكتمل الأبواب السبعة. وأنه لمن الجلي أن آخر هذه الأبواب كان هو غاية النظرية وعمادها، وهو (مشاكلاة اللفظ للمعنى). ونحن لو عكسنا هذا الباب الأخير على ما سبقه لوجدنا أن تلك الأبواب هي نتيجة لهذا الباب مثلما هي مقدمة له، ذاك لأن المشاكلاة ما بين اللفظ والمعنى تستوجب صحة المعنى / واستقامة اللفظ / والإصابة في الوصف، وهذه شروط المشاكلاة، ولقد وعى المرزوقي ذلك حينما جعل اجتماع هذه الأبواب الثلاثة من أسباب كثيرة سواير الأمثال وشوارد الأبيات، أي أنها عنده هي سر أدبية الأدب. كما أن المشاكلاة تقتضي المقاربة في التشبيه / ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومن ثم

(45) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة 9.

التحام أجزاء النظم والثمامها. أي أن المرزوقي قسم نظريته التي استلهمها ونقلها عن سابقيه - كما ذكرنا أعلاه - إلى أجزاء سبعة، بينما هي في حقيقتها شرح لمفهوم واحد يفضي إلى التصور النظري عن (عمود الشعر). ذاك هو مفهوم المشاكلة الذي تقوم عليه العمودية.

أما الجرجاني ف يأتي بتصوره النصوصي المتميز والمغاير لمفهوم المشاكلة ما بين اللفظ والمعنى، فهو يجعل من مناقب اللفظة أن تتعدد معاناتها، أي أنه يحرر الدال من سلطة المدلول القاطع، وفي ذلك يقول:

«إنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت... فوائد حتى تراها مكررة في مواضع ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة، وخلابة، مرموقة ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسir من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتتجنى من الغصن الواحد أنواعاً من الشمر»⁽⁴⁶⁾.

والجرجاني هنا يحرر اللفظة من سلطة المعنى، ويجعل دلالة اللفظ تتأتى من سياق التركيب في الجملة، وهو أمر به تصبح الكلمة متحررة من المعنى الراهن، ومهيأة لأن تدل على أي معنى جديد يتولد عن علاقات التركيب أي سياق الإنشاء.

كما أن الجرجاني يخطو خطوة أخرى أبعد أثراً في تهشيم مفهوم (المشاكلة)، وذلك حينما يقوم بفك العلاقة المفترضة ما

(46) الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 41.

بين التصور العقلي الجازم، أي المعنى القاطع، وما بين دلالة اللغة. فالحكم المنطقي العقلي شيء، ودلالات اللغة شيء آخر، ولا يجوز أن تنسب ما هو واجب عقلياً وما هو مشروط بالحكم العقلي، إلى اللغة. وهذا محال كما يقول الجرجاني ويحدد:

«وما يجب ضبطه في هذا الباب أن كل حكم يجب في العقل وجوباً حتى لا يجوز خلافه، فإضافته إلى دلالة اللغة وجعله مشروطاً فيها محال، لأن اللغة تجري مجرى العلامات والسمات، ولا معنى للعلامة والسمة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلاً عليه وخلافه»⁽⁴⁷⁾.

هنا يقرر الجرجاني مفهوم (إشارية) اللغة مما يجعل الألفاظ إشارات، ومن شأن الإشارة أن تكون علامة حرة واعتباطية، ويتحقق معناها من موقعها في الجملة مع سائر الإشارات المتضامنة معها، ففيتشكل السياق من هذا التضامن، ويعود إلى عناصره المكونة له ليمنحها دلالاتها، فالسياق ناتج عن تاليف الإشارات، كما أن معانٍ هذه الإشارات هي من صنع السياق، وهذا يعني أن ثمة علاقات تبادل ما بين كل إشارة والأخرى ثم ما بين مجموع الإشارات وما ينتج عنها من سياق، ويتلو ذلك ويتووجه بأن يعود السياق إلى كل إشارة ليمنحها معناها، وهذه حركة ثلاثة متولدة تشتراك كلها في صناعة المعنى، وكل مفردة من هذه المفردات هي في أصلها إشارة حرة، لأن من شرط الإشارة والعلامة أن تدل على (ما جعلت دليلاً عليه وخلافه). وهذا القول يلغى مفهوم

.347) المرجع السابق (47)

المشاكلة و يجعلها محالاً، ذاك لأن المشاكلة تفترض التطابق بين الدال والمدلول، كما تفترض أسبقية المدلول، و يجعل الحكم العقلي شرطاً على الدلالة اللغوية، وهذه كلها تصورات يتولى الجرجاني تقويضها من خلال طرحه لمفهوم اشارية اللغة، الذي يقضي بأن (الاختلاف) هو الأصل البلاغي للنص الأدبي، ويأتي (الاختلاف) لاحقاً لعملية الانشاء. فالكتابة إذن هي: علاقة جديدة من نوع ما داخل سياق اللغة، إنها كما يقول الجرجاني: (شدة ائتلاف في شدة اختلاف)⁽⁴⁸⁾ أي إقامة الألفة بين ما كان مختلفاً، وهي الجمع ما بين المتباعددين، والتأليف ما بين الأضداد. هذا هو النص، وهذه هي أدبية الأدب التي تأخذ بأسباب الدلالة ومقتضياتها التي تبرر وجود هذا الأدب، وتسمح بقيام ضروب البلاغة المتنوعة لتواريhi اللغة وتدخل معها لغة بإزاء لغة. وإنما معنى وجود تعبير بلاغي بإزاء تعبير آخر قائم على غير البلاغة. وهذا أمر قائم في التجربة اللغوية على مدار الزمن، ومطلوب منا أن نستكشف وظيفة هذه اللغة الإضافية لكي نبرر وجودها. فإن لم نفعل ذلك فهذا يعني أن الاستعارة والكناية زوائد لا قيمة لها. وإنه لمن شأن مفهوم المشاكلة أن يفضي إلى هذه النتيجة. لأن القول بالمعنى الواحد الصحيح القريب، والعقلاني الملزّم بما هو مطبوع في الذهن، ومشهور في العرف، يستلزم الغاء تعدد المعاني وتحولها والتجدد فيها. ولقد قال بذلك المرزوقي فيما رأيناه من قبل، وفي مناهضته لكل نص (تحاوز المألوف)، وهذه هي عبارة

. (48) المرجع السابق 140

المرزوقي⁽⁴⁹⁾.

وإذا ما منعنا النص من تجاوز المألوف فإننا بذا نلغي الاستعارة والمجاز والكناية، لأن ما كان منها وتم هو من صنع أهله في زمنهم، ولا يجوز تكراره بعينه. أما إن جاء الشاعر باستعارة تخصه ومن ابتكاره فهو بالضرورة قد تجاوز المألوف وأتى بالبديع. ولو أخذنا برأي المرزوقي فإننا سنلزم أنفسنا برفض كل بلاغة جديدة. ومن هنا فإننا نقيد الأدب بمعاني اللغة الموضوعة والراهنة، وهذا أمر لا يقبله أي قارئ للأدب، ولكننا نقبل قول الجرجاني في تفريقه بين المعنى في اللغة والمعنى في النص، حيث تجد اللفظ في الجملة يحمل بين طياته (معناه الذي يتضمنه موضوعه في اللغة)، ثم يدخل هذا اللفظ في سياق الجملة في脫ون ذلك دلالة ثانية، غير تلك التي كانت له في الموروث اللغوي السالف، وهذه هي وظيفة البلاغة في النص، كما يقرر الجرجاني بقوله: (ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل)⁽⁵⁰⁾. وإن تكون البلاغة من أجل أن تؤسس دلالة جديدة تضاف إلى معاني اللغة وإلى رصيدها الذوقى والمعرفي، وهذا هو تبرير وجود البلاغة ووجود الأدب مما ينفي عنها صفة (الزوابئ) وشبهة الترف، ويجعل للأدب وللبلاغة وظيفة تخدم بها اللغة والإنسان صانع هذه اللغة ومتلقیها.

وللتمييز ما بين المعنى في اللغة والدلالة في الأدب يقدم الجرجاني مقولته الخالدة حول المعنى، الذي هو المعنى اللغوي،

(49) المرزوقي: شرح ديوان الحمامة 12.

(50) الجرجاني: دلائل الاعجاز 202.

ومعنى المعنى⁽⁵¹⁾، الذي هو الدلالة النصوصية، و يجعل الأول مرتكزاً على المألف والسائل من دلالات الألفاظ، أما الثاني في تكون ويولد من التركيب وسياق النص وبلاغيات الإنشاء.

هذه أسس لا يمكن لأي نصوصي إلا أن يأخذ بها، ولا ريب أنها كانت فعلاً إبداعياً مارسه كل المبدعين في كل عصورهم، ولم يتوقف المبدعون عند قيود النقاد العموديين، ولم يأبهوا لمبدأ المشاكلة وأبوابه السبعة. وظلت هذه مجرد نظر نceği بعيد عن الممارسة. مما يعني أن المفهوم العمودي كان معزولاً عن الإبداع ولم يقو على التنظير له، بل ونزيد فنقول إنه لم يقو حتى على توصيف الإبداع. ولقد رأينا - أعلاه - أن ناقدين وشاعرين قد خالفا رأي الأمدي حول شعر البحترى وتوهم الأمدي لعمودية مفترضة في ذلك الشعر وفي الشعر العربي. وما يجب ذكره هنا هو أن المرزوقي نفسه يأتي في مقدمته بكلام يلغى وهم الاجماع على شيء اسمه عمود الشعر، بصفاته المحددة، ويوضع اجماعاً آخر من العلماء بالشعر والقائلين له يأخذون فيه بصفات النصوصية المطلقة، وفي ذلك ينقل المرزوقي في عرضه للمواقف حول مفهوم الصدق والكذب في الشعر فيقول:

«ومنهم من اختار الغلو حتى قيل أحسن الشعر أكذبه، لأن قائله إذا أسقط عن نفسه تقابل الوصف والموصوف امتد فيما يأتيه إلى أعلى الرتب، وظهرت قوته في الصياغة وتمهره في الصناعة واتسعت مخارجه ومواجهه، فتصرف في الوصف كيف شاء، لأن العمل عنده

(51) المرجع السابق 203 وانظر بحثنا: من المشاكلة إلى الاختلاف، الفصل الأول.

على المبالغة والتمثيل، لا المصادقة، والتحقيق. وعلى هذا أكثر العلماء بالشعر والقائلين له»⁽⁵²⁾.

وإذا كان أكثر العلماء بالشعر والقائلين له يأخذون بهذا الرأي في الشعر فإن العمودية (والمشاكلة) تصبح خارج سياق الثقافة الأدبية، وتكون النصوصية هي التصور النظري والإبداعي إن لم يكن لدى الجميع يطلاق، فإنها لدى الأكثريّة بكل تأكيد. وهنا نجد المرزوقي يكتب نهاية أبوابه السبعة بهذه الجملة التي تقضي بالمباغة والتمثيل وتلغي المصادقة والتحقيق، وتقول بسقوط تقابل الوصف والموصوف، أي تأخذ بمبدأ الاختلاف. كما تقول باتساع المخارج والموالج.

ومن هنا تتعدد المعاني، وفي ذلك قوة الصياغة، ومهارة الصناعة. وماذا يبقى بعد ذلك لعمود الشعر وللمشاكلة بين اللفظ والمعنى؟ لا شيء سوى مجازفة أكثر العلماء بالشعر والقائلين له. والحمد لله رب العالمين.

(52) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة 12.

الفصل الثالث

المغسول والمعمّى⁽¹⁾

(النص المغلق / النص المفتوح)

- 1 -

هل غادر النقاد من متربد؟!

هل سيكون هذا السؤال هو نهاية المطاف في رحلة البحث العميماء في ميدان نظرية الأدب، وهل سيظل الحافر يقع على الحافر في كل ما نبتغيه من أجوبة على أسئلة النص ومحفظاته؟.

طبعاً لا. ليس الأمر كذلك، على الرغم من أننا نتفق في الأسئلة، وأسئلة النقد القراءة هي ذاتها منذ أرسطو والماحظ إلى ما بعد يومنا هذا. ولكننا بكل تأكيد نختلف في أجوبتنا على تلك الأسئلة.

وإن كان سؤالنا ذاك قد انطلق من تساؤل عنترة بن شداد فإن وصف الحال سينطلق من لبيد بن ربيعة العامري الذي يقول:

فإن تسألينا فيم نحن فإننا
عصافير من هذا الأنام المسحر

(1) يرد مصطلح (المعمّى) بمعنى الإلغاز في الكتابة. وليس هذا ما نقصده في هذه الدراسة. وسيتضح مقصودنا فيما يأتي من نقاش.

نحل بلاداً كلها محل قبلنا
ونرجو الفلاح بعد عاد وحمير

هذه البلاد المحلولة قبل تلك العصافير هي بلاد النص الفسيحة، ولكن اللاحق فيها لا يكتفي بالسكنى في أطلال السابقين، ذاك لأنه يرجو الفلاح بعد عاد وحمير. وما يزال مجال الفلاح ممكناً ومفتوحاً. هذا ما نحن فيه من المتردم الذي لم يغادره - ولن يغادره - النقاد. وهذا مسعى أدى إلى إثراء المنظومة الاصطلاحية والجهاز المفهوماتي في مجالى النقد والنظرية الأدبية. وهما مجالان يدوران حول الأدب بوصفه مادة للكتابة ومادة للقراءة، وحول علاقة المنجز الإبداعي بالواقع محاكاً أو تجاوزاً، مشاكلاً أو اختلافاً، مما يتمحصن عن الواقع معطى أو واقع مبني.

على أن فحص حال المشاكلة أو حال الاختلاف يتأتى من النص ذاته ومن القراءة. فالنص قد يكون مادة حية وحيوية تسمح لنفسها بالانفتاح على ما سواها من نصوص مثلما ينفتح على القارئ المطلق الذي لا يخضع لشروط الظرفية. وهذا هو النص المفتوح الذي يقابل النص المغلق الذي يعجز عن بلوغ ذلك المستوى من النصوصية ومن المقرؤية، وهذا هو نص المشاكلة بينما المفتوح هو نص الاختلاف.

ولكن كيف نلامس هذه المفهومات النظرية ملامسة حية وفاحصة، كيف نتبين الاختلاف والانفتاح ونميزها عن المشاكلة والانغلاق.

هذه هي أطروحة هذا الفصل وسأدخل إليها من خلال بيت

من الشعر تتفق أذواقنا على عدم أدبيته، ولكننا قد نجد صعوبة كبيرة في إخراجه من مملكة الأدب إلا إذا نحن استعنا بجهاز مفهوماتي واصطلاحي واسع يمكننا من استكشاف معالم طريقنا في أدبية الأدب.

وفي هذا المسعى يتحقق لنا غرضان، أولهما ادراك العلاقات الجمالية إدراكاً اصطلاحياً، وثانيهما تبرير وجود المصطلحات النظرية، والبرهنة على أنها ذات دور وظيفي هام لعلم الجمال ولعلم الذوق، وبالتالي فهي ليست ترهلاً فكريأً وما هي بترف علمي شكلي يستعيض عن المفهوم القديم بمصطلح جديد لا يقدم متاخراً ولا يؤخر متقدماً.

البيت المحتكم إليه هو⁽²⁾:

كأننا والماء من حولنا

قوم جلوس حولهم ماء

وهذا بيت لو عرضناه على تعريفات الأدب لانطبقت عليه، مما يعني أنه أدب، ليس في العرف العربي فقط وإنما في كل الأعراف الأدبية. ولنأخذ التعريف الفرنسي الذي ينقله محمد مندور، ويقول: إنه تعريف انتشر عند دعاة التجديد في فرنسا وفي العالم العربي⁽³⁾ وهو أن الأدب (صياغة فنية لتجربة بشرية) ولا ريب أن

(2) ورد البيت في كتاب (أنوار الربيع في أنواع البديع) تأليف السيد علي صدر الدين بن معصوم المدنى، ج ٥، ص 237. تحقيق شاكر هادي شاكر. وأسجل - هنا - شكري للدكتور محمود الربادوى، الذى ساعد فى توثيق ذلك.

(3) محمد مندور: الأدب ومذاهبه 8. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.

هذا البيت يقوم على تجربة بشرية لقوم جلسوا حول ماء، كما أنه صياغة فنية من حيث ارتكازه على الإيقاع العروضي للبحر السريع، وعلى الصياغة البلاغية المعتمدة على التشبيه بأركانه الثلاثة. ثم هو نص يقوم على التحويل الدلالي من ضمير المتكلمين في (كأننا) إلى كلمة (قوم) التي بها تحول النص من إشارة المعرفة إلى إشارة النكرة. إنه أدب – إذن – عند الفرنسيين وعند المجددين العرب، مثلما أنه شعر – بما أنه (قول موزون مقفى يدل على معنى) حسب اصطلاح قدامة بن جعفر⁽⁴⁾.

وهذا يلزمنا بأن نجعل هذا البيت شعراً وأدباً ولن يستطيع الجاحظ ولا طه حسين تخلصنا من هذا البيت، فالجاحظ يرى أن (الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)⁽⁵⁾، وطه حسين قدم تعريفه للشعر وأغرانا بالطمأنينة إليه حيث يقول: (نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذي يقصد به إلى الجمال الفني)⁽⁶⁾. ولا ريب أن قائل البيت قد قاله وفي ذهنه غاية الجمال الفني المتمثلة بالصياغة والنسيج بما أنها جمال إنشائي وإيقاعي وجاء التصوير من جهة التشبيه. وهذه تعريفات لا تزداد أبداً بقول ستانلي هاين عن الفن بأنه (نسج التجربة الإنسانية في نماذج ممتعة ذات معنى)⁽⁷⁾. وهو تعريف رأينا

(4) قدامة بن جعفر: نقد الشعر 64، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية، بيروت د.ت.

(5) الجاحظ: الحيوان 132/3، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة 1969 م.

(6) طه حسين: الأدب الجاهلي 312، دار المعارف بمصر، 1968 م.

(7) ستانلي هاين: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة 17. ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم. دار الثقافة، بيروت. د.ت.

عناصره لدى الجاحظ وقدامة مثلما لمسناها في التعريف الفرنسي وتعريف طه حسين، وسيظل البيت لاصقاً بنا كإنجاز أدبي، حسب مقتضى تعريفات النقاد حتى من هو إلى الفلسفة والمنطق أقرب (8) من يتلوخى عندهم الدقة في الحد الجامع المانع كالفارابي والقرطاجني الذي قال فيما قال عن الشعر إنه: (كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبها إليها ويكره إليها ما قصد تكريبه) (9) - وله رأي آخر مختلف سوف نراه بعد قليل - ولكن هذا التعريف يتضامن مع بيتنا لكي يظل شمراً لأنه لا يخلو من تحبيب أو تكريبه حسب مزاجنا معه. ومثلهم ابن خلدون (10). وتأتي الطامة على يد رومان ياكوبسون حيث يعرف الشعر مرة من المرات بقوله إنه (11):

(Speech wholly or partially repeating the same figure of Sound).

وهو تعريف يكاد أن يكون رجع صدى لتعريف قدامة بن جعفر إذا ما أخذنا مبدأ الصوت الإيقاعي بما أنه المسلك العروضي

(8) الفارابي: جوامع الشعر 172، ملحق بكتاب تلخيص كتاب أسطو في الشعر لابن رشد. تحقيق محمد سليم سالم. لجنة إحياء التراث الإسلامي. المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة 1971 م.

(9) القرطاجني، انظر: عبد الرحمن بدوي: حازم القرطاجني ونظريات أسطو في الشعر والبلاغة 15، القاهرة 1961 م.

(10) ابن خلدون: المقدمة 573، دار الفكر، بيروت. د.ت.

(11) انظر عن ياكوبسون:

المطرد والمتنوع.

- 2 -

من هذا كله يكون بيتنا شعراً وأدباً. وهنا يحدث التصادم ما بين الذوق والعلم، حيث الذوق ينفر من هذا البيت ولكن العلم يعجز عن اخراجه من مملكة الأدب. ويطأ علينا بذلك سؤال جديد عن أحقيّة الحكم على الجمال أهُو للذوق الجمالي أم هو للعلم المعياري. ولقد تبدو هذه المشكلة على حد من التعقيد والاضطراب لو لا أن حلولاً نظرية قد سبقت هذا الإشكال وحلت معضلته منها ما كان مندور يأخذ به في منظوره النقيدي الذي استخلصه من لانسون عن (الذوق المعلل)⁽¹²⁾ وهو أن الحكم على الجمال الفني هو فعل من أفعال الذوق المدرب، ويصبح هذا الذوق المدرب حكماً نقيدياً إذا تمكن من تبرير أحکامه والبرهنة عليها. وهذا هو ما يسميه راولز بـ (مبدأ التوازن الانعكاسي وهو مبدأ يقوم على حتمية التوازن بين الذوق الجمالي وبين البنية، أي أن البنية لكي تكون خاصية أسلوبية لا بد أن تكون انعكاساً للحس الحدسي الذي نشأ عند القارئ كنتيجة لاستقباله لها). وهذا المبدأ يؤسس القراءة على أنها أصل ينطلق منه للتحليل، والنقد يكون محاولة لبرهنة الذوق الصحيح)⁽¹³⁾.

ومن هذا المبدأ يكون لنا وجه للنظر في البيت الذي بين يدينا

(12) محمد مندور: في الميزان الجديد 166، مكتبة نهضة مصر. القاهرة، د.ت.

(13) عبد الله الغزامي: الخطابة والتکفیر 77، النادي الأدبي، جدة 1985.

لكي يجعله مادة للتذوق وللتصور النظري في آن، على أساس أن الذوق هو أساس الفعل القرائي وهو مادة الحكم وأصله، ويكون الحكم سبباً من أسباب الوعي النظري والنظري الذي يؤكّد حدس الذوق ولكنه يترفع بالحكم من كونه مجرد حدس أولي عائم إلى كونه منظوراً تصورياً له ضوابطه ومنطلقاته، وبذا يكون الذوق معللاً وتكون القراءة ذات توازن انعكاسي يبدأ من الذوق ويترفع إلى العلم لا ليغرق في العلمية ويجافي الأدبية ولكن لكي يعود ثانية إلى الذوق بعد أن توضع فيه وتفاعل معه.

ولنقف عند البيت وقفه تضع الذوق والعلم في غاية واحدة:

كأننا والماء من حولنا

قوم جلوس حولهم ماء

ونضع البيت في مواجهة مع حقيقتين:

أولاًهما: أنه نص أدبي تتفق تعاريفات الأدب السابقة على أدبيته.

والثانية: أن هذا البيت لا يقوى على إرضاء الذائقـة الأدبـية المدرـبة. وهـاتان حـقـيقـيتـان مـتـعـارـضـتان، فـبـأـيـهـما نـأخذـ؟

إنـا قد قـلـنا بـأسـبـقـية الذـوقـ المـدـرـبـ، وـمـنـ هـنـاـ فـإـنـاـ سـنـسـعـىـ إـلـىـ
الـاسـتـعـانـةـ بـجـهاـزـناـ المـفـهـومـاتـيـ النـصـوصـيـ لـكـيـ يـكـونـ وـسـيـلـةـ لـنـاـ
لـامـتـحـانـ حـكـمـ الذـائـقـةـ وـفـحـصـهـ، وـمـنـ ثـمـ البرـهـنـةـ عـلـيـهـ.

إنـ مـفـهـومـيـ المـشـاكـلـةـ وـالـاخـتـلـافـ أـسـاسـانـ ضـرـورـيـانـ لـمـفـهـومـيـ
الـنـصـ المـغلـقـ وـالـنـصـ المـفـتوـحـ، وـمـنـ هـذـهـ المـفـهـومـاتـ الـأـرـبـعـةـ

سيكون نظرنا إلى البيت. وهو كما رأينا بيت يشفع له الوزن ويشفع له التشبيه لكي يبقى في دائرة الشعر ومن ثم الأدب. وليس لنا على الوزن العروضي من مدخل، ولكننا بسجدة بابنا من خلال التشبيه. ذلك أن التشبيه في البيت يقوم على (المشاكلة) وهي هنا تبلغ حد التطابق الكامل في وجه الشبه ما بين المشبه والمشبه به، ولا يقوى أحد الركنين على مفارقة الآخر دلالياً أو الاختلاف عنه بأي صفة من الصفات لا زيادة ولا نقصاً، وهذا يفضي إلى إغلاق الدلالة وكتم أنفاسها حتى ليصبح أحد الركنين مغنياً عن الآخر، ويكون الآخر حنيثاً مجرد زيادة ليس لها من وظيفة سوى إكمال الوزن واستيفاء أركان التشبيه، ومن هنا يصبح الواقع والتشبيه بلا وظيفة، ومعها يكون الشطر الثاني فائضاً لغوياً يسد عنه الشطر الأول ويلغي دوره الدلالي ووظيفته الجمالية، وبذلك يفقد هذا الشطر أسباب وجوده منذ أن فقد وظيفته، والكائن الخالي من الوظيفة يصبح زيادة دودية قابلة للاستئصال، ولو فعلنا ذلك مع الشطر الثاني فهذا معناه إلغاء البيت، لأن أدلة التشبيه (كأن) ستتصبح معلقة من دون خبر ومن دون مشبه به.

هذا هو السبب في تراجع البيت أمام ذائقه القراء، لأن من يقرأ هذا البيت لا يجد فيه شيئاً من المحفزات القرائية أو الحس النصوصي الباعث على التفكير بالنص.

وتلك هي قاعدة من أسس الوعي النصوصي في أن قيمة العناصر ليست في جوهرها أو وجودها المجرد، ولكنها بوظيفتها الجمالية والدلالية. والجماليات النصوصية (ليست اضافة تجميلية

للخطاب بزينة بلاغية ولكنها إعادة تقييم كاملة للخطاب ولكل عناصره مهما كانت هذه العناصر⁽¹⁴⁾.

ثم إن النص يترقى في أدبيته على مقدار ما يكون فيه من اختلاف) بينما (المشاكلة) على عكس ذلك.

والاختلاف في التشبيه (والاستعارة طبعاً) هو من شروط قيام التشبيه، فهم يشبهون الفتاة الحسناً بالقمر وبينهما من الفروق أضعاف أضعاف ما بينهما من الاتفاق. ودرجة المشاكلة بين المشبه والمشبه به لا تقترب بحال من درجات الاختلاف، حتى إن هذا التشبيه ليقبل المعنى ونقضيه فقد نسبه هنداً بالقمر ونرمز بذلك إلى صفة انعدام الجاذبية. وهذا ملمح لمسه الماحظ حيث يقول:

(لقد علمنا أن القمر وهو الذي يضرب به الأمثال ويشبه به أهل الجمال، يبدو مع ذلك ضئيلاً ونضواً ويظهر معوجاً شختا... ثم مع ذلك يحترق في السرار ويتشاءم به في المحقق، ويكون نحساً كما يكون سعداً، ويكون ضراً كما يكون نفعاً...).⁽¹⁵⁾

كما أن شكسبير يطلق لسان جولييت رافضة تشبيه روميو لها بالقمر:

«أقسم بغير البدر هذا الكائن الجم التقلب

إني لأخشى أن يكون هواك مثله

(14) المرجع السابق 26.

(15) الماحظ: رسائل الماحظ 3/90، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1979 م.

متغيراً في كل شهر ما له يوماً على حال ثبات»⁽¹⁶⁾

ويزيد ذلك أن القمر جاء في الأصل وصفاً للرجل أكثر مما هو وصف للمرأة⁽¹⁷⁾، حتى إن القمر مذكر ولا يأتي مؤنثاً.

ومن ذلك كله تأتي العلاقة ما بين هند والقمر على أنها علاقة اشكالية واحتلافية، ويكون الغياب فيها أكثر من الحضور، ولا بد من اجتهاد القارئ في استبعاد صفات وتقريب آخر، وكلما كان الجهد أكبر تكون الأدبية كذلك. ولا بد حينئذٍ من الانتقال من البسيط إلى المعقد، فالنص الذي يبدو بسيطاً سوف يتطلب تفسيراً جديلاً يحيله إلى التصور التركيبي المعقد، وينتقل الفعل القرائي من الحسي إلى المجرد، حسب ما قاله العقاد مرة في وصفه للغة الشاعرة ولغة المجاز حيث يشخصها بقوله: (وإنما تسمى اللغة العربية بلغة المجاز لأنها تتجاوزت بتعابيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة. فيستمع العربي إلى التشبيه فلا يشغل ذهنه بأشكاله المحسوسة إلا ريشما ينتقل منها إلى المقصود من معناه. فالقمر عنده بهاء، والزهرة نضارة، والغضن اعتدال ورشاقة، والطود وقار وسكينة) ⁽¹⁸⁾.

وفي هذا القول للعقاد إشارات اصطلاحية حساسة مثل فكرة (التتجاوز) في اللغة العربية بما أنها لغة مجازية، تتجاوز (الصور)

(16) علي أحمد باكتير: روميو وجولييت 65، دار مصر للطباعة، القاهرة 1978.

(17) عن ذلك انظر: عبد الله الغذامي: ثماذج للمرأة في الفعل الشعري المعاصر، مجلة فصول 232-216، المجلد السابع، العددان الأول والثاني، مارس 1987 م.

(18) عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة 46، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

الحسية) وتتجه نحو (المقصود من معنى التشبيه)، إذ ليس الأمر في المعنى ولكنه في المقصود من المعنى. وهذا هو مرام الإمام عبد القاهر الجرجاني في (معنى المعنى)⁽¹⁹⁾. ذاك هو ما يؤسس الاختلاف، ويفتح النص.

وهذه سمات لا تتوفر في بيتنا المذكور، لأنه بيت يقوم كما رأينا على (المشاكلة) مما جعله مغلقاً. ولكن هذه المشاكلة وذلك الاغلاق لا يخرجانه ولا يخرجان أمثاله عن الأدب. إنه أدب من نوع ما. وكثير من الأدب الذي نراه هو أدب يقوم على (المشاكلة) ويكون وبالتالي مغلقاً. بل إن معظم الأدب هو كذلك. وقليل من النصوص يبلغ مستوى النص المفتوح. ولقد جهد الأقدمون والمتأنرون في تلمس الفروق وتبين معالم المسافات الأدبية فكان منهم ولهم شيء الكثير مما لمسناه من قبل⁽²⁰⁾. وليس تفريق ابن خلدون بين الشعر والنظم إلا واحداً من هذه المساعي، وذلك حينما قال (إن نظم المتبنّى والمعرى ليس هو من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب)⁽²¹⁾. ولئن كان ابن خلدون قد جافى الصواب في مثاليه فإنه قد لمس المسألة في فكرة وجود تمايز داخل ما نراه أدباً من جهة اختلاف (الأساليب) وتبينها تبانياً يجعل شاعرية بعضها أقل من الأخرى. ولعل في القصة التالية ما يؤكّد هذا الأمر، وهي قصة يرويها أبو بكر الصولي عن عبد الله بن الحسين قال، قال لي البحترى: دعاني

(19) تعرضاً لذلك في الفصل الأول وفي الفصل الثاني.

(20) انظر السابقين.

(21) ابن خلدون: المقدمة 573.

علي بن الجهم فمضيت إليه، فأفضنا في أشعار المحدثين إلى أن ذكر أشجع السلمي، فقال لي: إنه يخلني وأعادها مرات ولم أفهمها، وأنفت أن أسأله عن معناها، فلما انصرفت فكرت في الكلمة، ونظرت في شعر أشجع السلمي، فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع، فإذا هو يريد هذا بعينه، أنه يعمل الأبيات فلا يصيب فيها بيت نادر كما أن الرامي إذا رمى برشقة فلم يصب فيه شيء قيل أخلى. قال وكان علي بن الجهم عالماً بالشعر⁽²²⁾.

هذه شهادة أربعة رجال من أهل الأدب وعلمائه عن شعر أشجع السلمي يتقدرون فيها على أنه شاعر ولا يخرجونه من عالم الشعر ولكنهم يصفون شعره بصفات نقدية حساسة مثل /مغسول/ يخللي / ويقابل ذلك ما هو مفقود عنده وهو /الرائع والنادر/. على أن يخللي من الخلاء وهو الفراغ أي فراغ النص من الدلالة مما يجعله (مغلقاً). هذه صفة شاعر كان يعد من الفحول⁽²³⁾. ونحن هنا نأخذ مصطلحي مغسول ويخلي على أنهما يرادفان مفهومي المشاكلة والنص المغلق. ولسوف نزيد المسألة إيضاحاً - إن شاء الله -.

- 3 -

ونقف الآن عند نص اختلافي يبين لنا حال الافتراق والتمايز

(22) الصولي: أخبار أبي قام 63، تحقيق خليل عساكر وآخرين. المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

(23) السابق 63 (انظر هامش التحقيق).

النوعي في النصوص. ونأخذ له كمثال قصة رواها أبو الفرج الأصفهاني، وهي حادثة أدبية تأتي وكأنها تاريخ لا للأدب كما قد نتوهم ولكنها تاريخ للنصوصية، لأن الحادثة بجمل جزئياتها هي نص متكملاً. تلك هي حادثة الأحوص الشاعر يرويها صاحب الأغاني قال (قدم الأحوص البصرة فخطب إلى رجل من تميم ابنته... فزوجه إليها وشرطت عليه أن لا يمنعها من أحد من أهلها فخرج بها إلى المدينة وكانت اختها عند رجل من بنى تميم قريباً من طريقهم فقالت له اعدل بي إلى اختي فعل، فذبحت لهم وأكرمتهم وكانت من أحسن الناس، وكان زوجها في إبله فقالت زوجة الأحوص له: اقم حتى يأتي، فلما أمسوا راح مع إبله ورعايه وراحت غنمه فراح من ذلك أمر كثير وكان يسمى مطراً، فلما رأه الأحوص ازدراه واقتحمته عينه، وكان قبيحاً دمياً، فقالت له زوجته: قم إلى سلفك، وسلم عليه، فقال وأشار إلى اخت زوجته بأصبعه:

سلام الله يا مطر يا مطر عليها
 وليس عليك يا مطر السلام
 فإن يكن النكاح أحل شيء
 فإن نكاحها مطراً حرام
 ولا غفر الإله لمنكريها
 ذنبهم وإن صلوا وصاموا
 فطلقتها فلست لها بكفاء
 ولا عضٌ مفرقك الحسام
 وأشار إلى مطر بأصبعه، فوثب مطر وبنوه وكاد الأمر يتفاهم

حتى حجز بينهم⁽²⁴⁾.

تلك حادثة سلام وتحية تحول النص فيها من روح السلام إلى روح المحاربة والمقارعة. والأصل في الأمر أن هذا النص قام على مفارقة نصوصية تمثلت بالانتقال من حال (المشاكلة) إلى حال (الاختلاف). ذلك أن أساس النص هو في جملة التحية المتعارف عليها جملة (السلام عليكم)، وهي نص يقتضي نصاً مماثلاً هو: عليكم السلام، وبذا يكتمل الحدث ويكتمل القول. ولكن الأمر جاء على نقىض ذلك، وسوف ننظر إلى النص ومدى تحولاته، من خلال الوقوف على نواته الإنسانية (الصوتيم) في حالها الأساس وفي تحولها النصوصي.

السلام عليكم،

هذه جملة هي في أصلها نص إبداعي مفتوح يقوم على الاختلاف، وهذه صفات تصدق على حال المستخدم الأول، مبتكر الجملة ومؤلفها، ثم دخلت في الاستخدام العام وتحولت بذلك لتصبح تحية اجتماعية لها دلالاتها الخاصة دينياً واجتماعياً، وهي تحية متყق عليها وعلى حالاتها من حيث طريقة النطق بها وكيفية إلقائها ومن يلقیها على من، وكيف يكون جوابها. ولذلك فهي جملة يحوطها نظام كامل ومعروف من الاصطلاح والاتفاق والتواطؤ. وهذا النظام الضابط لهذه الجملة هو ما حولها من الإبداع إلى الاصطلاح، ومن الاختلاف إلى المشاكلة. ولذا فإن

(24) الأصفهاني: الأغاني ج 14 ص 61-62، دار الفكر ومكتبة الرياض الحديثة، الرياض، د.ت.

قائلها اليوم لا يزعم لنفسه إبداعاً ولا ابتكاراً، ولكنه يحيل استعماله لها إلى النظام الديني والاجتماعي الذي أفرز هذه التحية. وأي استخدام عام أو فردي لها لن يجعلها نصاً إبداعياً ينتمي إلى المستخدم أو يتحول معه وذلك لثبوت دلالتها بوصفها نصاً متفقاً عليه. ولكنها مع هذا ظلت قابلة للانفتاح على الرغم من كل أسوار الاصطلاح وقيوده، وذلك إذا ما لامستها روح مبدع يحس بطاقة اللغة على التحول والتولد. ولذا فإن الأحوال جاء إلى هذه الجملة وحولها إلى نص اختلافي وإشكالي (مفتوح)، حينما ساقها في بيته الأول:

سلام الله يا مطرٌ عليها

وليس عليك يا مطر السلام

حيث حول علاقات الحضور والغياب وبدل مواقعها مع السلام، فصار إلى تغيب الحاضر حيث حرمه من التحية واستحضر الغائب (عليها) ليجعله مسلماً عليه، وأحدث إهانة جارحة للمخاطب حينما صرف الخطاب عنه إلى الغائبة، فهو بذلك يطرح السلام ولكن بصيغة اللاسلام. ويتمادي بذلك حينما يصرح باسم المخاطب مرتين وكأنه يجره جراً إلى سماع الإهانة والتبلغ منها فهو يناديه يا مطر/ يا مطر، فإذا ما تحفز مطر للسلام صرف الشاعر التحية عنه إلى الغائبة، فأثبتت التحية في الشطر الأول لها: سلام الله يا مطر عليها. ونفاه عن المخاطب نفيأً صريحاً في الشطر الثاني: (وليس عليك يا مطر السلام) ونلاحظ أن الشطر الثاني يتضمن جملة السلام في حالة الرد (عليك السلام) فكان مطراً قد حاول تصحيح الموقف ومداراة الحال فرد على الشاعر قائلاً

(وعليك السلام) حينما سمع الشطر الأول حاملاً ما يمكن أن يكون خطاباً مشتركاً لمطر وزوجته، ولكن الشاعر لم يتركه يهناً بوهمه ذلك فراح يرد جملة الإجابة ويقلبها معكوساً ضد مطر حيث أكد نفيه للسلام عليه ونفيه لقبول السلام منه. ولذا فإن مطراً يغير من صيغة الفعل فيشب في وجه الأحوص لتكون الحرب إذ لم يكن السلام.

إن دخول جملة السلام في هذه العلاقات المتشابكة هو ما حول دلالتها تحويلًا كاملاً من حال إلى حال وهو تحويل جذُّ مختلف يجعلنا على مشهد من نص مشكل ومثير. ومن ثم فهو مفتوح واحتلافي.

- 4 -

هذه صورة لمثال النص الاختلافي (المفتوح) تقابل مثال النص المغلق، وإن كان مثالنا عن المغلق على قدر من التطرف والقطع فإننا لم نغفل عن التذكير بـأن النصوص المغلقة هي ذات النسبة الأكبر في الأدب، ولقد رأينا شهادة أربعة أدباء عن شعر أشجع السلمي، وكثير غيره، ومنه قول البحتري في مقارنته بين شعره وشعر أبي تمام: (جيده خير من جيدي)، وردّيئي خير من ردّيه⁽²⁵⁾، وإشارات الرداءة هنا هي إحالة إلى دلالات مصطلحي مفسول ويخلبي كما مر أعلاه، وهو موجود عند هذين الشاعرين الكبيرين، وإن كان ذلك يكثر عند البحتري ويقل عند أبي تمام منذ أن صار جيد أبي تمام خير من

(25) الأmedi: الموازنة 15، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد، السعادة، مصر 1959 م.

جيد البحترى، ونحن نحكم على المبدع بالجيد من إبداعه وليس بردئيه، وهذه قاعدة سنها المعرى حيث يقول: (والجيد من قيل الرجل، وإن قل، يغلب على رديئه وإن كثر)⁽²⁶⁾. ولا ريب أن البحترى كان يعي ذلك ويدركه، ولذا قال مرة أخرى عن نفسه وعن أبي تمام (هو أغوص على المعانى مني وأنا أقوم بعمود الشعر منه)⁽²⁷⁾. ولقد يبدو القول هنا وكأنه موضوع ومنسوب إلى الشاعر، خاصة الإشارة إلى (عمود الشعر) التي هي قضية نقدية لم تكن في وعي الشاعر ولا في وعي فترته، ولكنها مسألة جاءت لدى النقاد من بعده، وكانت بوادرها عند عبد العزيز الجرجاني ثم الأدمي، وامتداداً إلى المرزوقي. وهذا الظن لا يقلقنا إذ الأمر عندنا هو في إحساس دارسي الأدب الأقدمين بهذه الأبعاد الجمالية الاصطلاحية حول مستويات الأدب مما نسميه نحن مشاكلة واختلافاً، ويسمونه هم بأسماء مختلفة منها (عمود الشعر) كدلالة على المشاكلة ب فإزاء مصطلحات آخر رأينا بعضها وسنرى آخر مثلها بعد قليل. ولكننا الآن نزيد من أمثلة الأقدمين على ما نقول، ومنها إشارة المتنبي إلى شعره بقوله:⁽²⁸⁾

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي

وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جراها ويختص

(26) المعرى: سقط الزند 6، تصحيح إبراهيم الزين، دار الفكر، بيروت، 1965 م.

(27) المرجع السابق.

(28) المتنبي: ديوانه 4/83، شرح البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، د.ت.

في هذا إشارة إلى معنى (الاختلاف) في شعر أبي الطيب، هذا الشعر الذي يغير العلاقات داخل الأشياء فهو شعر يجعل الأعمى بصيراً مثlimاً يفتح آذان الأصم فتسمع. وقصد هذا شأنه لا بد أن يكون مختلفاً ومفتوحاً على آفاق العالم، بحيث إن الحاجز تسقط أمامه، ولا تحده حدود حتى ليخترق النظر وينفذ إلى السمع. ويبلغ الأمر بالكلمات أن تكون مادةً لجدل بشري مفتوح يجعل الخلق يسهرون جارين وراء هذه (الشوارد) فلا يمسكون بها ولا يتفرقون حولها، ولكنهم يظلون ساهرين ملاحقين لها ومختصمين بشأنها.

والشاعر يشير إلى عنصر (الشوارد) وعنصر (يختصمون) ملماحاً بذلك إلى أن الشاردة لا تكون كذلك إلا إذا كانت مستحيلة الإدراك، وهذا ما يجعلها شوارد ولو تم الإمساك بها لما صارت (شاردة) وستسقط عنها هذه الصفة وسينتفي النص حينئذ بانتفاء صفتة الأساس. كما أن قوله (ويختصم) إشارة واضحة إلى (الاختلاف) وإلى استمرار هذا الاختلاف الذي لا يفضي إلى اتفاق، ولكنه يدخل بنا من جدل إلى جدل ومن إشكال إلى إشكال. وهذا هو تاريخ المتتبلي في ثقافتنا، إنه رجل الاختلاف والشوارد والخصومات لأنه صاحب نص مختلف ومفتوح. وقد قارن المتتبلي نفسه مع غيره حينما قال⁽²⁹⁾:

ودع كل صوت غير صوتي فإني
أنا الصائح المحكي والآخر الصدى

(29) المرجع السابق 15/2.

وقوله:

بأي حق تقول الشعر زعنفة

تجوز عندك لا عرب ولا عجم

تلك حال أصحاب المشاكلة وعمود الشعر المقلد، أما هو فله
شأن آخر مع الزمن:

وما الدهر إلا من رواة قصائدي

إذا قلت شرعاً أصبح الدهر منشداً

وأبو النجم العجلي يضع ذلك في معادلة ما بين الشعر/الذكر،
والشعر/الأنثى، فيقول⁽³⁰⁾:

إنني وكل شاعر من البشر

شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

تلك إشارات جلية تلامس المقصود وتحيل إليه. على أن الشواهد كثيرة ومنها ما يدخل في التطبيق مثل الخلاف الأدبي الكبير حول أبيات (ولما قضينا من مني كل حاجة)، وهي أبيات داخلها وداخلت كل دارسي الأدب منذ قدامة بن جعفر وابن قتيبة والباقلاني وابن جني والجرجاني، حتى طه حسين ومندور وشكري فيصل، وكلهم اختلفوا حولها مما يشير إلى فكرة النص المفتوح الذي تتعدد قراءاته ولا تفضي إلى اتفاق وإنما تفتح النص على اختلاف متصل. وهذا الاختلاف المتصل الذي لا يفضي إلى اتفاق هو معنى (النص المفتوح) أو (نص الاختصار) حسب

(30) أبو النجم العجلي: ديوانه 103، (جمع وتحقيق علاء الدين آغا. النادي الأدبي، الرياض

. 1981 م.

كلمات المتنبي وهو الشوارد الطلقة التي لا تتقيد. ولأبي نواس أبيات تنصل على ذلك وتجعله هدفاً شعرياً ونصوصياً يتطلبه أبو نواس ويقصده بوصفه شاعراً يبتغي التجديد ويطمح إليه، وبذا يقول واصفاً شعره⁽³¹⁾:

غیر أني قائل ما أتاني
من ظنوني مكذب للعيان
أخذ نفسي بتأليف شيء
واحد في اللفظ شتى المعان
قائم في الوهم حتى إذا ما
رمته، رمت معنى المكان
وكأنني تابع حسن شيء
من أمامي ليس بالمستبان

وأبو نواس في أبياته هذه يقدم تصوراً للنص الاختلافي المفتوح فهو نص (واحد في اللفظ) لكنه (شتى المعاني)، إنه متعدد في معانيه، ولكن تعدد المعاني ليس هو كل ما هنالك. ذلك لأن تعدد المعاني يحدث في كثير من النصوص الانشائية. وهذه سمة لا تكفي لايجاد النص الاختلافي. ولذلك فإن أبو نواس يشيري صفات نصه ويكتفها حينما يجعلها تدور في السمات التالية:

1 - مكذب للعيان، وهذا الإكذاب ناتج عن الظنون، وليس عن اليقين، وهو نقلة من العيان والحضور إلى الأثر والغياب.

(31) أبو نواس: ديوانه 216، برواية الصولي. تحقيق بهجت الحديشي، دار الرسالة للطباعة، بغداد

2 - وبما أنه كذلك فهو نص (قائم في الوهم) خارج محيط اليقين والمشاكلة، فإذا (ما رمته معنى المكان) لأنه في حال الغائب، وهو أبداً مختلف وضمني ولا مكاني وغير وقتني، إنه متغير ومتتحول ولذا صار قائماً في الوهم ومعنى المكان.

3 - هو نص أمامي وليس بمستبان، فكأنه السراب، ألم يكن قائماً في الوهم ومعنى المكان؟!

4 - هو نص سابق على الشاعر وله السلطان عليه، والشاعر يقول هذا النص، ي قوله فقط، والنص هو الذي يأتي إلى الشاعر، فهو الفاعل وهو البادئ (أني قائل ما أتاني)، والشاعر يأتي بعد النص ويجري وراءه ويتبعه: (فكأنني تابع حسن شيء من أمامي)، تلك هي الشوارد التي يختصم الخلق جراها.

هذا هو النص الاختلافي المفتوح، ذلك النص الغابة، والغابة كما يصفها هайдجر تنطوي على طرقها المسدودة التي لا تفضي إلى شيء. تلك حال النص المكذب للعيان حيث يأتي من الظنون ويتوجه نحو الوهم في معاني شتى ومكان معنى ويظل أماانياً وغير مستبان.

هذه صفات النص المفتوح والاختلافي تأتي في مقابل نص المشاكلة، النص المغلق.

إنه نص اختلافي لأنه يستند على مفهوم اللغة الإشارية، وهي اللغة التي تضع الشيء ونقشه في آن واحد وتعنيهما معاً - كما

قرر الجرجاني فيما سبق أن ذكرناه⁽³²⁾.

على أن ذلك يدخل في دائرة مفهوم التخييل كما ورد عند النقاد الأوائل، خاصة القرطاجي الذي جعله أحد المبادئ الأولية لأدبية الأدب، والتخييل عنده هو: (أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه. وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)⁽³³⁾.

وهذه نظرية في مفهوم القراءة والاستقبال تتفق مع تصور أبي نواس حول النص المعمى غير المستبان، حيث يضع القرطاجي القارئ (السامع) في حالة انفعالية (من غير رؤية) وهو انفعال من نوع متواحش وشروع، هذا هو مدلول قوله (من غير رؤية)، واللاروية هذه تصدر عن حال تتمثل للسامع ولا تتحقق له، و (تقوم في خياله) مثلما يقوم النص في (وهم أبي نواس)، وبعد هذا التمثل والتخيل، ينفعل السامع (القارئ) انفعالاً من غير رؤية لتخيل النص فيه وتصوره له. والفاعل في ذلك كله هو النص بلفظه المخيل ومعانيه وأسلوبه ونظامه. فالنص - إذن - نظام من العلاقات المتشابكة تفضي كلها إلى إرباك المسلمين التقائية فيما بين المقرؤء والقارئ، تحدث من غير رؤية وتأول إلى المعمى وإلى أمم دائم ليس بالمستبان، وهذا هو مفهوم (التخييل) الذي هو ليس بالواقع ولا بالخيال، ولكنه شيء بينهما يتتجاوز

(32) انظر الفصل الأول: سؤال المعنى في النص الأدبي.

(33) القرطاجي، انظر عن ذلك: عبد الله الغذامي: الخطبة والتکفیر 16(المنهج 89).

الواقع المعطى بوصفه يقيناً ثابتاً، ولا يغرق في الخيال الخالص بوصفه غياباً تهويماً. إنه تخيل لا خيال، وإنه مخيل لا واقع، ذاك هو النص الاختلافي المفتوح.

- 5 -

هذه أفكار ليست غريبة أبداً على تراثنا، وقد هجس بها النقاد الكبار مثل عبد القاهر الجرجاني والقرطاجي، ولمسها من هو أقل منهم باعاً في تصوراته النظرية مثل أبي هلال العسكري الذي يشير إلى وظيفة الأدب ويحصر شأن الأدبية في (تحسين ما ليس بحسن، وتصحيح ما ليس ب صحيح بضرب من الاحتيال والتخيل، ونوع من العلل والمعاريض والمعاذير، ليخفى موضع الإشارة، ويغمض موقع التقصير)⁽³⁴⁾. وهو هنا يشير إلى الإخفاء والإغماض والتعمية، مثلما يقول بالاحتيال والتحليل قاصداً النص المعنى، والفعل النصوصي القائم على التخييل. ولذا فإنه يجعل الاستعارة أبلغ من الحقيقة⁽³⁵⁾. وجعل التصرف في وجوه القول أبلغ من سلوك طريق المشاكلة. وهذا ليس من مبتكرات ذهنه فهو قد أخذه من البحتري الذي ينقل عنه العسكري أنه (يفضل الفرزدق على جرير ويزعم أنه يتصرف من المعانى فيما لا يتصرف فيه جرير ويورد منه في شعره في كل قصيدة خلاف ما يورده في الأخرى). على أن العسكري يأخذ المبدأ من البحتري ويقلب المثال حيث يجعل الفرزدق هو

(34) العسكري: كتاب الصناعتين 53، تحقيق علي البحاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي، القاهرة 1952 م.

(35) المرجع السابق 271 وما بعدها.

صاحب الطريقة الواحدة، والعبرة ليست في المثال ولكنها في المبدأ الذي يرد عند الكاتب ويركز عليه في نقولاته مثلما نقل عن بعضهم الذي سئل عن أبي نواس ومسلم (فذكر أن أبي نواس أشعر لتصرفة في أشياء من وجوه الشعر وكثرة مذاهبه فيه... ومسلم جاء على وتيرة واحدة لا يتغير عنها) ⁽³⁶⁾.

هذه أفكار يقولها العسكري بشيء من البساطة، ولكنها رغم بساطة النظر فيها فهي تداخل مفهومات الاختلاف عند الجرجاني والتخييل عند القرطاجي، وتجه نحو مفهوم النص المفتوح، والنص النواسي المعجمي. ولذا فإن العسكري يعارض في بعض تطبيقاته نصوص المشاكلة مثل أبيات عروة بن أذينة ⁽³⁷⁾.

واسق العدو بكأسه واعلم له

بالغيب أن قد كان قبل سقاها

واجز الكرامة من ترى أن لو له

يوماً بذلك كرامة لجزاها

ولا يفوّت العسكري أن يلاحظ أن هذا الشعر يقوم على المشاكلة التامة، والعلاقات الدلالية فيه مغلقة، وهي دلالات اصطلاحية متفق على أبعادها، وليس فيها شيء من شؤون النص التي حددها العسكري من قبل بسمات /الإخفاء والإغماض/ والاحتياج/والتحليل/، وكان تعليقه على أبيات عروة كالتالي : (هذا الكلام محصور تحت ثلاث كلمات: أجز كلام بفعله، وكان السكوت لعروة خيراً منه).

هذا - إذن - هو النص (الممحض) حسب مصطلح العسكري في

(36) المرجع السابق، 24-25.

(37) المرجع السابق 35.

مقابل المفتوح، وبناء عليه فإن التشبيه إذا قام على تشابه تمام فيما بين ركنيه فإنه يصبح هو هو ويكون نصاً محصوراً وبالتالي مغلقاً ومشاكلاً⁽³⁸⁾.

وللأصوليين فضل في إدراك هذه الغايات الدقيقة في أبعاد الدلالات تتسع لمفهوم (معنى المعنى) الجرجاني وتزيد فيه. والطريق إلى سلوك هذا الأصل النافع كما يقول الشيخ عبد الرحمن السعدي هو (أن تفهم ما دل عليه اللفظ من المعاني، فإذا فهمتها فهماً جيداً، ففكّر في الأمور التي تتوقف عليها ولا تحصل بدونها وما يشترط لها. وكذلك فكر فيما يتربّ عليها، وما يتفرّع عنها، وينبني عليها). وأكثر من هذا التفكير وداوم عليه، حتى يصير لك ملكةً جيدة في الغوص على المعاني الدقيقة، فإن القرآن حق. ولازم الحق حق. وما يتوقف على الحق حق. وما يتفرّع عن الحق حق. ذلك كله حق ولا بد)⁽³⁹⁾.

هذه نظرية في القراءة تعتمد على (ملكة الغوص على المعاني الدقيقة)، وهي تدخل مع النص في شبكة من العلاقات المتداخلة تصاعدياً، من منزلة إلى منزلة أرقى، يتدرّب فيها القاريء على الدخول والفهم والتفكير لكي يبلغ مرحلة (الذوق) التي أشار إليها أبو حامد الغزالي بقوله: إن هناك من المعرفة (ما لا يمكن الوصول إليه بالتعلم بل بالذوق)⁽⁴⁰⁾. وتربيّة الذوق القرائي هو ما تهدف إليه

(38) هذا ما نفهمه من قوله: (ولو أشبه شيء شيء من جميع جهاته لكان هو هن) ص 237.

(39) عبد الرحمن السعدي: القواعد الحسان لتفسيـر القرآن 33/8، مركز صالح بن صالح القافـي، عـنيـزة، السـعـودـيـة 1988 م.

(40) أبو حامد الغـزالـي: المـنـقـذـ منـ الضـلالـ 132، تـحـقـيقـ جميلـ صـليـبيـ وـكـاملـ عـيـادـ، دـارـ الـأـنـدـلسـ 1981 م.

هذه المقولات التي تتجه نحو تأسيس نظرية في القراءة تعامل مع النص الذي يتجاوز الظرفية إلى العالمية حسب القاعدة الأصولية التي تقول (العبرة بعموم الألفاظ لا بخصوص الأسباب) ⁽⁴¹⁾.

- 6 -

تلك بعض مقولات أسلافنا في مسألة النص نلمس فيها بعد النظري التأسيسي لما نتصوره اليوم عن مفهومي المفتوح والمغلق. وهي لا تختلف - إن لم تتفق كلياً - مع ما نجده لدى العصريين من النقاد حول مفهومات النص والنصوصية. ومن ذلك مفهوم النص الجماعي (الكلي/Plural) كما عند رولان بارت الذي يجمع بين صفة النص وصفة القارئ في جماعتيهما والنص (كلما زادت جماعيته تضاءلت فيه صفة النص المكتوب قبل القراءة). إن النص المفتوح هو ذلك الذي يحفز القارئ لكي يعيد كتابته، إنه يستفزه ويقلب عوالمه. مثلما يقوم القارئ أيضاً باستفراز النص وتحفيزه نحو التكون والتجدد و (الانكتابية) من جديد. وعملية القراءة لا تحدث بين قارئ ومقروء أجنبيين عن بعضهما، ذلك لأن الأنـا القراءة (ليـست ذاتـا بـريـعة وأـجـنبـية عـلـى النـص تـعـامـل مـعـه كـنـتـيـجة لـذـلـك وـكـأنـه مـادـة لـلـتـحلـيل أو مـتـجـع لـلـسـكـنـى). إن هذه الأنـا التي تتقـدم نحو النـص هي نـفـسـها (جـمـاعـيـة) تكونـت من نـصـوص أـخـرى وـمـن شـفـرات غـير مـتـاهـيـة). إن (القراءة تتضـمـن النـية فـي مضـاعـفة أنـظـمة النـص) ⁽⁴²⁾. وهذا هو تفسـير الانـفعـال من غـير روـية،

(41) السعدي: القواعد الحسان لتفسير القرآن 14.

(42) عنه انظر: الخطيئة والتکفیر 140-141.

كما يقول القرطاجي، أو قيام النص في الوهم ودخوله في المعمى الذي لا يستبان - كما يريد أبو نواس. والقراءة حينئذ - عند بارت - لا تكون فعلاً استهلاكاً ولكنها لعبة من نوع خاص، هي لعبة استرجاع المختلف. لأننا نستعيد قراءة النص في كل لحظة نجده متعارضاً مع ما نظن، وبذا نكون في حال ممارسة التكرار، نكرر البداية، ونستعيد النص ونكرر الاختلاف. والذي يعود إلينا من الإعادة والتكرار ليس هو النص بعينه ولكن العائد هو النص الكلي/الجماعي. إنه هو النص نفسه وهو النص الجديد⁽⁴³⁾. ألم يقل غير بارت إن الشعر هو (فن قيادة اللعب الحر للخيال كما لو كان عملاً هاماً للذهن)⁽⁴⁴⁾. وهو لعب لا يخرج عن الجاد والضوري والإنساني في حياة البشر. إنه لعب من أجل الحياة ومن أجل الإنسان ذاك لأن الشعر كما ينقل ريتشاردز هو⁽⁴⁵⁾ :

Poetry is the record of the best and happiest moments of the happiest
and best minds.

فاللعب الحر هو الشعر، ويكون الشعر حينئذ هو سجل لأحسن وأسعد لحظات العقول، وهذه العقول هي الأحسن والأفضل، لأنها للشعر وبالشعر في حرية معه تامة لها وله.

بهذا نصل إلى ختام قولنا حاملين في الاعتبار مفهومات أسلافنا

(43) انظر: R. Barthes: S/Z. 16 (tran. by R. Miller) Hill and Wang, New York, 1974.

(44) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة 40، دار المعارف، القاهرة 1981 م.

(45) انظر: I. A. Richards: Principles of Literary Criticism 17 Routledge and Kegan

Paul, London, 1976

حول النص المغسول والمحصور حينما تدخل اللغة في مأزق نصوصي يجعلها تُخلِّي، وهذا الإخلاء هو ما يغلق النص ويحاصره فيكون مغسولاً ومشاكلاً. وفي مقابل ذلك يكون النص الاختلافي والتخيلي حيث ينفتح النص ويكون من أمام القارئ في مكان مفعمي ليس بالمستبان، وينشأ حوله الاختلاف والاختصار بوصفه نصاً شروداً قائماً في الوهم ينفعل به القارئ من غير رؤية، مما يجعله نصاً جماعياً متداخلاً مع القارئ، ومع سواه من النصوص. وتكون القراءة حينئذ ضرباً من الكتابة جديداً ودائماً الاختلاف، مثلما حدث لكافة نقادنا مع أبيات (ولما قضينا من منى كل حاجة).

القسم الثاني

الشبيه المختلف

الفصل الرابع

ما ترك الآخر للأول شيئاً

«ولما كان الأمر كذلك عدل أبو الطيب
عن سلوك الطريق وسلك غيرها فجاء
فيما أورد ميرزاً»

ابن الأثير⁽¹⁾

1 - لم يشعر فغنى:

1-1 في ديوان الشعر العربي هناك نصان بارزان عن معركة بين إنسان وأسد، أحدهما للبحترى والثاني للمتنبي (يضاف إليهما نص ثالث ورد في المقاممة البشرية لبديع الزمان الهمذاني سوف نتناوله في الفصل الخامس إن شاء الله).

ويأتي نص البحترى أولاً كنص سابق صار مجالاً للاحتجاز والتدخل النصوصي، ومن ثم فهو نموذج أول يحتذيه الشاعر اللاحق ويقلده، أو يتلافاه فيختلف عنه. وسوف نرى ما فعل المتنبي مع مثاله المحتذى، الذي هو نص البحترى. ولكن سنبدأ أولاً بالتعرف على البحترى بوصفه شاعراً له رصيده الثقافي في

(1) ابن الأثير: المثل السائر, 3/284. ت. أحمد الحوفي وبدوي طباعة، دار النهضة. القاهرة. د.ت.

ملكة الشعر، ثم نقف على نصه عن الأسد ونتهي إلى المتنبي في
وقفات تخصه وتخص نصه.

1-2 قال الأسبقون عن البحترى إنه (أراد أن يشعر فغنى) وهذه
جملة وراءها ما وراءها. هي جملة ظاهرها الثناء وباطنها الذم.
فهذا الذى أراد أن يشعر لم يشعر. وهذا الذى أراد لم يحقق
مراده.

فهل خرج البحترى هنا من الشعر إلى الغناء..؟ بمعنى أنه لا
يقول شرعاً ولكنه يعني، وكان مراده العكس.

نطرح هذا التساؤل على افتراض أن هناك فرقاً بين الشعر
والغناء، حيث يكون الشعر فناً من فنون الدلالة العضوية، أما الغناء
 فهو صوت موقع، يعني بإيقاعية الصوت وجمالية هذا الإيقاع،
 وقد لا تعنيه الدلالة العضوية للكلام المعنى.

لو صلح هذا الافتراض فإننا سنعرف حقيقة ما حدث في نص
البحترى عن الأسد، وهذه مسألة ستتضح عند مناقشتنا للنص.

ولو صلح هذا الافتراض - أيضاً - فإننا سنستطيع تقسيم ديوان
البحترى إلى قسمين رئيين. أحدهما نسميه شرعاً، والثانى نسميه
غناء. الأول هو تلك القصائد التى تبني الدلالة الشعرية فيها انباء
عضويًا بحيث يساند بعضها بعضاً ويتسرب فيه أو يتولد عنه، ولو
حدث تناقض فإنه يكون عنصراً من عناصر التفاعل الدلالي الكلى في
النص، مثل ذلك قصيدة السينية المشهورة.

والثانى المسمى بالغناء هو تلك القصائد التى تتحلى بالنظام
الصوتي الموقع، وتقتصر دلالتها على التنامى العضوى، أو تقتصر عن

تكوين دلالة كليلة ويظل المعنى فيها حسياً في حدود البيت الواحد، وإذا ما تجاوز البيت وقع في تناقض مع معانى الأبيات الأخرى مما يحدث النشاز والتفكك في النص، ومثال ذلك نص الأسد الذى سيكون بين يدينا بعد قليل.

ولقد أدرك الأولون أطرافاً من هذه المسائل لدى البحترى. فأثنى ابن المعتز على اعتذارياته، وقال عن سينيته: ليس للعرب سينية مثلها⁽²⁾.

وفي مقابل ذلك قال آخرون: إنه ضعيف في الرثاء والهجاء وغزله تقليدي لا يصدر عن عاطفة⁽³⁾. وتكلم ابن رشيق عن رداءة تخلصاته⁽⁴⁾.

وربما نقول إن البحترى نفسه قد أدرك حالة شعره في المقارنة المشهورة التي قالها عن نفسه وعن أبي تمام، حيث قال مفضلاً جيد أبي تمام: (جيده خير من جيدي وردئي خير من ردئيه)⁽⁵⁾. وهذه منزلة وسط يضع البحترى شعره فيها. ويكون البحترى - إذن - في منطقة شعرية تتصف بالوسطية من جهة، والغنائية من جهة أخرى.

هذه الوسطية وهذه الغنائية يجعل البحترى في موقف حرج إذا ما قورن مع شاعر من الفحول مثل أبي تمام أو مثل المتتبى. ولا

(2) ابن المعتز: *أخبار البحترى* 72 (نقلأً عن عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي)، 360/2.

(3) فروخ: *تاريخ الأدب العربي* 2/359، دار العلم للملايين، بيروت 1975 م.

(4) ابن رشيق: *العمدة* 1/204 (نقلأً عن السابق، ص 360).

(5) الآمدي: *الموازنة* 15، تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد. د.ت 1944 م.

شك أن الفارق بين البحترى وهذين الشاعرين هو فارق في مفهوم الابداع وحقيقةه. فهما من شعراء (الاختلاف) وهو شاعر (المشاكلة). يسير في الطريق السالكة على (منهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف)⁽⁶⁾.

وهذه طريق تحميه من الرديء البالغ الرداءة، ولكنها لا تسمح له بالجيد البالغ الجودة، وتحفظه في (الوسط)، وإذا لم يشعر فلا ريب أنه سيغنى. وهنا يأتيه الخطر، حيث يؤتى الخدر من مأ منه، فتقع بعض قصائده في مأزق الانكسار والتتصدع كما هو حال نصه عن الأسد.

2-1 نص اللامفارقة:

جاءت قصيدة البحترى، المتضمنة لنص الأسد، على نموذج نمطي (تقليدي) لم يفارق (عمود الشعر المعروف) من حيث تكوينها الإنسائي، فهي تبدأ بالغزل، ثم تخلص منه بواسطة ما سماه البلاغيون بالتخلص، وذلك باستخدام جملة (سأئني فؤادي عنك)، وتأخذ بعد ذلك بالمديح الذي يدخل إلى وصف معركة بين الممدوح والأسد، وهي معركة يموت فيها الأسد بضربات من سيف الممدوح، وتستمر القصيدة بعد ذلك في مدحها حتى آخر بيت فيها.

هذا وصف حالة النص وتكوينه الإنسائي. ونص كهذا لا يعدو

(6) المرجع السابق، 11.

أن يكون قصيدة تقليدية، تأخذ بشروط قصيدة المديح ولا تتجاوزها. وكان من الممكن لهذا النص أن يمر في تاريخ الشعر العربي دون أن يكون له ذكر أو إشارة تخصه، لو لا ما تضمنه من وصف لتلك المعركة مع الأسد مما أدخله في تقاطع نصوصي مع شعراء آخرين ولعله من سوء حظ البحترى أن تحدث هذه المداخلة.

جاء نص البحترى عن الأسد بلا أسباب ولا مبررات سوى الثناء على شجاعة الممدوح. وذلك كما تنص القصيدة في قول البحترى مخاطباً مدوحه: (وانظر كامل الأبيات في الملحق):

وما نقم الحсад إلا أصالة
لديك وفعلاً أريحاً مهذباً

وقد جربوا بالأمس منك عزيمة
فضلت بها السيف الحسام المجربا
غداة لقيت الليث والليث مخدر
يحدد ناباً للقاء ومخلباً

إنها (عزيمة) الفتح بن خاقان مدوح البحترى وشجاعته، وهي عزيمة احتاجت إلىأسد ما كي تقتله ليظهر للناس هذا الوصف لهذا الرجل: ذو عزيمة تعجب المداهين وطالبي المكافآت. هذا كل ما في الأمر. وهكذا نقرأ خمسة عشر بيتاً تصف معركة بين الممدوح والأسد لكي نرى أن الممدوح شجاع ذو عزيمة. ولا بد للمرء هنا أن يقول: إن الشجاعة إذا كانت تحتاج إلىأسد مقتول فإن شجعان العالم لن يجدواأسوداً يقتلونها إذ ستكون الأسود قد انقرضت على أيدي أسلافهم من سبقوهم بالشجاعة والعزم.

إن مجيء نص الأسد من غير أن يستند إلى علاقات سببية نصوصية سوى البرهنة على شجاعة الممدوح تجعله نصاً غير عضوي، من حيث الصياغة الانشائية للشعر. كما إنها تجعله نصاً يشبه نصوص المديح ظاهرياً، وينطوي على هجاء ضمني غير مقصود. وبدا على الممدوح أنه رجل غير عادل ولا منصف لأنه يقتل لمجرد القتل ولكي يبرهن على شجاعته.

ولقد أحس البحترى بغياب دلالة العدالة عن نصه، فراح يحاول ادعاء العدالة، مما دفعه إلى أن يقول:

شهدت لقد أنيصفته يوم تنبرى... الخ

ولكنها عدالة مزعومة، لا يصدق عليها النص ولا يشير إليها، بل إن النص عند البحترى ينطوي على عدوان واضح، وينبني على ظلم مكشوف. فالقصيدة من بدايتها تشير إلى الاعتداء، إلى اعتداء الممدوح على الأسد. فهو يقول:

غداة لقيت الليث والليث مخدر

فالفاعل هنا هو الممدوح، والليث مفعول به، هذا على المستوى النحوي، وهو نحو إعرابي ودلالي. وجملة الحال في قوله (والليث مخدر) تشير إلىأسد في خدره، يعيش في أمان وراحة ودعة. والأبيات التالية لهذا البيت تصف عالم هذا الأسد الذي يعيش محصناً في معقله الذي يحيط به نهر نيزك. ونقرأ في ذلك ستة أبيات تصف دنيا هي دنيا الأسد والوحش (انظر الأبيات في الملحق من البيت الأول حتى السادس).

وفي وسط هذا الجو المتواحش، الذي هو جوّ الأسد وعالمه
وخرقه ومعقله، جاء رجل، لا يمكن إلا أن يكون معتدياً، فاقتحم
خدر الأسد وأشهر عليه سيف العداون. وصار الأسد في حال
وصفها البحترى قائلاً:

فأحجم لما لم يجد فيك مطمعاً

وأقدم لما لم يجد عنك مهرباً

وهذا بيت يكشف حالة الاعتداء، فالأسد لم يطعم بالرجل
والأسد لم يجد له من مهرب عن الرجل، مما يعني أن الأسد
معتدى عليه. وهذا يحدث انكساراً في النص سنقف عليه في
الفقرة التالية.

3- انكسار النص:

إن فكرة العدالة من جهة والظلم من جهة أخرى قد أفضت
إلى تصدع نص البحترى. وهذا التصدع ينكشف في البيت السابع
حيث يقول البحترى:

ومن يبغ ظلماً في حرملك ينصرف

إلى تلف أو يشن خزيان أخيها

هذا بيت يحمل دعوى. وهذه الدعوى تنصل على أن الأسد
باغ وظالم حيث اعتدى على حريم الممدوح. وبالتالي يصبح
الممدوح صاحب قضية عادلة لأنه ينافح عن محارمه.

ولكننا لو عارضنا هذا البيت بما قبله وما بعده من أبيات
لوجدناه بيتاً نشازاً لا يطرب مع ما سبقه ولا يتلامس في دلالة

جديدة مع ما بعده.

إن ما قبله يتعدد في البيت الأول حيث ينص قائلاً للممدوح:

غداة لقيت الليث والليث مخدر

وهو بيت وقفنا عليه - أعلاه - ورأينا أنه يدل على فاعلية الممدوح ومفعولية الأسد. ويدل على أن الأسد في خدره، وفي دنياه الخاصة. وكذلك هي دلالة الأبيات التي تلي هذا البيت، إلى أن نصل إلى البيت السابع، حيث تنقلب الدلالة فتحول الأسد من كائن معتدى عليه، إلى كائن معتد باع يقتحم حريم الرجال.

ويبقى هذا البيت بمفرده في القصيدة، بينما نشازاً يخالف دلالات النص. وقد رأينا ما سبقه. وإذا ما نظرنا إلى ما لحقه من أبيات نقرأ هذا البيت:

هزبر مشى يبغى هزبرا وأغلب

من القوم يغشى - باسل الوجه - أغلبنا

ونرى هنا علاقات الإعراب والدلالة النحوية تنص على أن (الباغي) هو الممدوح. وهذه هي الإشارات التي تحيل إلى هذا الممدوح:

هزبر بصيغة الرفع

أغلب بصيغة الرفع

وما يشير إلى الأسد فهي:

هزبرا بصيغة المفعول به

أغلبها بصيغة المفعول به

يضاف إلى ذلك إسناد الفعل يبغي إلى الممدوح، وكذلك الفعل (يغشى)، وذلك بدليل تعليق الجار والمجرور (من القوم).

بذا صار الممدوح هو الباغي وهو الغاشي. هذا ما تقوله هذه الأبيات وما تنص عليه أيضاً الأبيات الحادي عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر.

من هنا فإن البيت السابع لا ينتمي إلى دلالات القصيدة ولا يتساوق معها.

والسؤال الآن هو: لماذا جاء هذا البيت في هذه القصيدة؟

لقد أتى البحترى بهذا البيت تحت ضواغط الشعور بحالة الانكسار في نصه.

لقد أدرك البحترى شرط العدالة، وأراد أن يدخل هذه الدلالة في قصidته. ولذا أقحم البيت السابع، وطرح شهادته في البيت الثامن (شهدت لقد أنصفته). ولكن ذلك يأتي من خارج النص، لا من داخله. إنه يأتي نتيجة لاحساس ثقافي، وليس نتيجة لحالة إبداعية. ولذا فإن البحترى يلصقه في النص إلصاقاً.

إنه يفعل ذلك لأنه يعرف أن من شروط المديح أن يتم إظهار الممدوح على أنه عادل ومنصف وكريم وغيره. ولقد احتاج البحترى لإظهار صاحبه بهذه الصفة. فادعى له صفة العدالة وأشبع بذلك إحساسه بسدّ نقص قصidته. وبذا له أن قد أكمل شروط المديح فشهد لصاحبه بالإنصاف.

ولكن قصيده تقول نقىض ذلك وتفضح الشاعر وتنقض عليه.
وشهادة البحترى هنا شهادة زائفة ومزورة. وكل ما عدا البيت
السابع يشير إلى ممدوح باع ومعتدى.

ولئن كان الفتح بن خاقان قد دفع جائزة ثمينة للبحترى على
هذه القصيدة، فلا بد أنه قد دفع ماله على بضاعة مغشوشة.

كما أن الأسد - هنا - قد مات ميتة رخيصة مثلما عاش حياة
رخيصة، وظهر بليداً فاتراً. فهذا الأسد لم يصارع ولم يقاتل ولم
يطارح. وكان قد عاش في رخاء ودعة. يلاعب الأقحوان ويتسلى
بتتحديد الناب والمخلب، وإذا ما شاء غادى عانة أو اصطاد من
الغزلان والبقر يأكل ما يريد ويجر إلى أشباهه ما لا يريد. هذه حياة
رخاء عاشهها أسد البحترى على ضفاف نهر نيزك حيث الرياض
المعشبة والأباطح المزهرة (قارن الأبيات من الثاني حتى
السادس).

وإذا ما باغته لقيا الممدوح فإنه يتحول إلى (مفول به) من
أول النص إلى نهايته، لا يجالد ولا ينافح ولا يواكب.

وإذا ما مات فإنه يوت رخيصاً.

* * *

إن البحترى حينما اختار لنفسه أن يكون رمزاً للعمودية،
تجسدت عموديته في تركيزها الشديد على الجانب النظمي الغنائي
في القصيدة، فغنى وكان قد أراد أن يشعر. وجاء همه منصبًا على
الإيقاع من جهة وعلى وحدة البيت وتكامله في معناه وفي مبناه

من جهة أخرى. وتركزت وحدة البيت بمعنى فرديته وانعزاليه عما سواه من أبيات، فوقع البحترى في مأزق مثل مأزق بيته النشاز ذاك لأنه يتعامل مع كل بيت على حدة، ولم يضع عضوية النص بجمله في الاعتبار. فانكسرت نصوصية النص.

ولا شك أن البيت السابع بمفرده بيت صحيح في شروط النظم الشعري. ولكن النظر إليه ضمن البناء العضوي للنص يكشف عن حالة النشاز فيه. وإنني لأقول إن هذه صفة للشعر العمودي عامة، وبالأخص من يسمون بعييد الشعر. ولقد وقفنا من قبل عند مثال زهير بن أبي سلمى، وقسناه على مفهوم (الجملة الشاعرية)⁽⁷⁾.

ولئن كان البحترى قد غنى في نص الأسد فإن غناءه لم يطرأ المتنبي الذي وجد أمامه طريقاً سالكة قد خطتها البحترى ورسمها بما كان من المتنبي إلا أن تجنبها وسلك غيرها، خالفاً ولم يشاكل فأبدع نصاً مثيراً للقارئ ومحرجاً للسالف، ولم يترك الآخر للأول شيئاً كما سنرى في المبحث التالي.

2 - الطريق غير السالكة/تخيل الواقع:

1-2 جاء المتنبي لاحقاً للبحترى ومداخلاً له في قصيدة يعرض فيها للقاء بين رجل هو بدر بن عمار، وأسد⁽⁸⁾. وهذا يضعه في مواجهة مع شاعر سابق. والمبرارة هنا ليست - فحسب - بين رجل وأسد ولكنها - أيضاً - بين شاعر وشاعر. وكما أن الرجل قد

(7) عبد الله الغذامي: *الخطبنة والتکفیر* 104-89، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1985 م.

(8) المتنبي: *ديوانه* 349/3 شرح البرقوقي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1938 م.

عَفِّرَ الأَسْدُ فِي نَصِّ الْمُتَبَّيِّ إِنَّ أَبَا الطَّيْبِ قَدْ فَعَلَ مِثْلَ ذَلِكَ مَعَ الْبَحْتَرِيِّ، وَلَقَدْ خَرَجَ الْبَحْتَرِيُّ مَعْفَرًا بِسُوطِ الْمُتَبَّيِّ فِي هَذِهِ الْمَبَارِزَةِ النُّصُوصِيَّةِ.

وَهِيَ حَالَةٌ تَسْتَدِعِي مَا طَرَحَهُ هَارُولْدُ بِلُومُ عَنِ التَّدَاخُلِ النُّصُوصِيِّ بَيْنَ شَاعِرَيْنَ، فِيمَا سَمَاهُ بِلَوْحَةِ التَّلْقِيِّ (Scene of Instruction)⁽⁹⁾ وَفِيهَا سَتَةُ مَسْتَوَيَاتٍ مِّنَ التَّفَاعُلِ مَا بَيْنَ الْلَّاحِقِ وَالسَّالِفِ عَلَى الْوَجْهِ التَّالِيِّ:

أولاً: وَفِيهَا يَتَحَرَّكُ الشَّاعِرُ الْآتِيُّ وَقَدْ احْتَلَهُ سُلْطَانٌ شَاعِرٌ أَكْبَرُ مِنْهُ وَهَذِهِ حَالَةٌ (اِخْتِيَارٌ). وَلَا رِيبٌ أَنَّ الْمُتَبَّيِّ قَدْ دَخَلَ فِي سُلْطَانِ الْبَحْتَرِيِّ، كَاسْتِيَارِ إِبْدَاعِيٍّ، حِينَما أَخَذَ بِنَمْوذِجِ الْمُواجِهَةِ النُّصُوصِيَّةِ، حِيثُ وَضَعَ مَدْوِحَهُ أَمَامَ الْأَسْدِ، وَوَضَعَ نَفْسَهُ أَمَامَ الْبَحْتَرِيِّ.

ثَانِيًّا: يَتَبَعُهَا تَقْبِيلُ الْحَالَةِ الشَّعُورِيَّةِ بَيْنَهُمَا وَهِيَ حَالَةٌ (مِيشَاقٌ). وَالْحَالَةُ الشَّعُورِيَّةُ هِيَ هَذِهِ الْمُواجِهَةُ السَّافِرَةُ، أَشَرْنَا إِلَيْهَا فِي رَقْمٍ وَاحِدٍ.

ثَالِثًا: تَتَلوُهَا حَالَةُ اِخْتِيَارِ لِمَصْدِرِ إِلَهَامِ مَعَادِلِ لِلْسَّابِقِ وَهِيَ حَالَةٌ (تَنَافِسٌ). فَالْبَحْتَرِيُّ حَاوَلَ أَنْ يَنْقُلَ حَادِثَةً وَاقِعِيَّةً، وَهِيَ حَادِثَةٌ صَارَتْ فِي حَدِيقَةِ حَيْوانَاتِ الْمَتَوَكِّلِ وَصَفَهَا الْبَحْتَرِيُّ فِي الْقُصِيدَةِ رَقْمٌ (915) فِي دِيْوَانِهِ. وَتَوَاجَهَ فِيهَا الْفَتْحُ بْنُ خَاقَانَ مَعَ أَسْدٍ. فَوَصَفَهَا الْبَحْتَرِيُّ وَصَفًا رَأَيْنَا وَضْعَهُ. وَكَذَا إِنَّ الْمُتَبَّيِّ يَسْتَلِهمُ حَادِثَةً وَاقِعِيَّةً أُخْرَى صَارَتْ لِبَدْرَ بْنَ عَمَارَ مَعَ أَسْدَيْنِ قُتْلَ أَحْدَهُمَا

(9) انظر عبد الله الغذامي: الخطيئة والتکفیر 326.

وهرب الآخر⁽¹⁰⁾). وإن كان المتنبي قد أخذ بتخييل الواقع فإن البحترى لم يفلح في ذلك ولم يفعل سوى أن يحوال الواقع وينظمه في أبيات.

رابعاً: بعد ذلك يبرز الشاعر الآتي كفارس تحرر ظاهرياً، فيتقدم كتحقيق لشاعرية أصيلة. وهذه حالة (حلول).

خامساً: وأخيراً يقوم الآتي بإعادة تقييم السالف وتلك حالة (تفسير).

سادساً: وهذا يؤدي بالشاعر الآتي إلى إبداع سالفه من جديد، وإعادة ابتكاره، وهذه هي (الرؤى الجديدة).

في هذه اللوحة التي يرسمها هارولد بلوم عن حالة (التدخل النصوصي) يأتي المتنبي ليحقق المستوى السادس، ويقدم (الرؤى الجديدة) التي تعيد إبداع السالف، بعد أن تعيد تقييمه. ومن ثم تتولى إعادة ابتكاره. وسوف نقف وقوفات نلامس فيها وجوه إعادة المتنبي لإبداع البحترى وابتكاره في رؤى جديدة.

2-2 أول ما يفعله المتنبي هو تجنب التماثل الشكلي مع البحترى، فهو يتتجنب تماثلات الوزن والروى. وبذا يخرج عن مصطلح (المعارضة) ويخرج عن سلطة الوزن وصوت الروى، فينطلق حراً في إيقاع مستقل وفي روى مختلف، وتأتي مفرداته حينئذ بعيدة عن تأثير المعجم الشعري لنص البحترى. ولو أخذ بالوزن ذاته والروى ذاته لوجد نفسه أسيراً للايقاع الصوتي

(10) المتنبي: الديوان 3/349.

والتركيب الصRFي، ما يفرض عليه كلمات البحترى وينتتج عن ذلك تطابق في الإيقاع وفي المفردات، ويكون النص عند المتنبي خاضعاً خضوعاً تاماً لسلطة البحترى، ولن يتمكن من تجنب التماثل الذى يفضى به إلى مشاكلة قد تكون تامة مع السالف.

هذا على المستوى الظاهري (المورفولوجي) لصياغة النص. والأمر لا يقف عند هذا المستوى البسيط، ولكنه يبدأ من ذلك ليشمل ما هو أكبر وأجل. إن ما كان مأزقاً عند البحترى قد أصبح ميزة عند المتنبي.

فالبحترى قدم لنا أسدًا فاتراً بارداً. وقتل الأسد قتلة رخيصة، وجاء الممدوح وكأنه رجل معتد، يقتل حيواناً في خدره وبين أشباله من غير جريرة فعلها، ومن غير سبب تقتضيه حادثة القتل. هذا مأزق وقعت فيه قصيدة البحترى مما جعلها نصاً تنقصه شروط الإبداع الشعري الناضج، وربما نسمى هذا (بأخلاقيات النص)، حيث جاء نص البحترى قاصراً وناقصاً من هذه الجانب مما جعل النص ينكسر من داخله ويتفكك - كما رأينا.

أما المتنبي فإنه يأتي من هذا الباب ليقدم لنا نصاً ينطوي على علة نصوصية تسبب الأحداث وتولدها وتفضي إليها.

تبعد الأبيات لسؤال ينطوي على التعجب والانبهار: (انظر الأبيات كاملة في الملحق).

أمعفر الليث الهزير بسوطه...

لمن ادخرت الصارم المصقولاً!؟

هذه الشجاعة الزائدة عن حدها، التي لا تحتاج إلى صارم مصقول، وتكتفي بسوط لا هو بالصارم ولا هو بالمصقول، أي شجاعة هي...؟ ولماذا صارت...؟

هذا شاعر يسأل ويبحث عن (علة) وعن (سبب) لهذه الشجاعة.

إنها شجاعة واضحة من حيث هي شجاعة، لا تحتاج إلى برهان يثبت لنا أن الممدوح شجاع. ولقد رأينا البحترى يغلط في حق مدحه حينما جعله بحاجة إلى دليل يثبت أنه شجاع (وقد جربوا بالأمس منك عزيمة). وأفضى به ذلك إلى أن جعل الأسد يموت، فقط لكي نعرف أن الفتح بن خاقان قادر على قتل ذلك الأسد، وبالتالي يكون شجاعاً، حسب التجريب.

أما ممدوح المتنبي فإنه لا يقتل لكي يبرهن على شجاعته، ولا يقتل من باب الاعتداء أو الرياضة والاستعراض. إن القتل في نص المتنبي يشير إلى دلالة شعرية عميقه الأبعاد. وتجنح نحو معنى أسطوري خارق وبديع. كما سنرى في الفقرات التالية.

3-2 مملكة الصوت:

يحمل البيت السالف (أعفر الليث الهزبر... إلخ) سؤالاً. وهذا السؤال هو صوتيم النص، ونواته التي يتولد عنها نص شعري كامل - داخل نص أشمل - وحينما يطرح المتنبي هذا البيت / السؤال، فإنه يريد أن يؤسس نصاً يحمل بعضه بعضاً، ويسبب بعضه البعض الآخر. وكأنما هو نص سردي، أي أنه نص عضوي

تتكامل فيه الأعضاء المختلفة لتبني جسداً دلالياً متنامياً، يعتمد بعضه على بعض، ويفضي بعضه إلى بعض.

لماذا - إذن - أنت يا بدر بن عمار تعفر هذا الليث الهزير...؟
في القصيدة قتل، ولا بد لهذا القتل من سبب يبرر حدوثه، تماماً
كما هي الحال في النصوص السردية، حيث تحدث الأحداث في
حبكة تتماسك تماسكاً عضوياً له أسبابه وله نتائجه، فلماذا صارت
هذه الحادثة؟

يأتي البيت الثاني وما بعده من أبيات إلى نهاية نص الأسد
ليصنع جوًّا أسطوريًا عنأسد غير عادي.

إنه أسد أوقع نهر الأردن في بلية، حيث أربع النهر بما بناه من أهرامات من جمامجم الرجال، أسد يتخضب بدم الفوارس حتى صار جسده ذا لون وردي لما في جوفه من دماء البشر.

أسد ليس بالأسد فحسب، فهو الليث الهزير الذي امتدت مملكة الرعب عنده من الفرات إلى النيل، حيث صار زئيره يغطي هذه المسافة وبلغ صوته طرف الأرض من هنا إلى هناك. فالذين سلموا من براثنه لم يسلموا من سطوة زئيره فامتلكهم الرعب، وهو رعب شلل حركة الفرسان على خيولهم (فكأنما ركب الكميّ جواده مشكولاً).

هذا الليث الهزير الذي امتلك سلطان الصوت وراح يسخر هذا الصوت ليروع به كل المخلوقات، وبلغ به الأمر أن ز مجرته - إضافة إلى زئيره - تخيف حتى أقرب الأشياء إليه وهي نفسه (ونظنه مما يز مجر نفسه / عنها لشدة غيظه مشغولاً). لقد امتدّ الزئير

حتى بلغ أقصى الأرض من الفرات إلى النيل، وتغلغلت الزمرة
حتى بلغت أدق الأشياء وأخفها وأقربها، وهي نفس الليث الهزير،
فما بالك بالآخرين.

نحن - إذن - أئام حيوان مفترس متواحش جبار، له قوائم من
الضحايا من الرفاق والفرسان، أرعب الأرض والأنهار والمياه
والبشر. إنه كائن خراطي (أسطوري) يملك الصوت وينوعه زائراً
وزمرة، فاستعمر الأرض وأرعب من عليها.

ولقد حدث أن هذا الكائن الأسطوري المرعب واجه رجلاً
اسمه بدر بن عمار. فلما رأه بادىء ذي بدء خال أنه متطفل جاء
رغبة في مشاركة الليث فريسته فألقى الليث فريسته وببر دونها.
ثم نظر الليث نظرة أخرى أدت به إلى الاستعداد. وتركه الرجل
يستعدّ ويأخذ وقته كله للتحضير للمواجهة - كعادة الفرسان -
ولم يادره بالطعن غدراً ومفاجأة. وظلّ الليث يستعدّ بطريقة خارقة
فأخذ يجمع نفسه في زوره حتى حسبت العرض منه الطولاً.
(ويدق بالصدر الحجار كأنه يبغي إلى ما في الخبيص سبيلاً).
وترکه الرجل يكمل استعداده، ولم يهجم عليه، بل إن الليث هو
الذي هجم فوثب وثبة خرافية تشبه في مداها وطولها وبعدها ما
لزئره من مدى وبعد وطول. ولقد كان من الممكن لهذه الوثبة
أن تبلغ ميلاً كاملاً في طولها غير أن ابن عمار صادم الليث فقطع
وثبته هذه. وهنا خذلت الليث قوته بعد مكافحة ابن عمار له،
فاستنصر التسليم والتجديلا. مات الليث، وكان بيده ألا يموت،
لقد كان له بدّ في الهرب. وابن عمار سمح له بذلك، غير أن

الليث خشي من العار المضاض فرأى أن الموت أهون عليه من عار الهرب. فاختار المنية ولا الدنية.

مات الليث - إذن - مختاراً. وكان من قبل جباراً ومخيفاً ومرعباً. وفي ذمته رقاب كثيرة من رقاب البشر، كانت تشكل اهرامات من الجماجم البشرية يعرفها نهر الأردن الذي وقعت عليه البلية مثلما يعرف الفرات والنيل زئيره ويرتعدان رعباً منه.

هذا موت مبرر من جهة وشريف ونبيل من جهة ثانية. موت له سبب وله غاية، وهو موت له معنى ومدلول. مثلما أن حياة الليث كانت مليئة بالدلالة، منذ أن كانت له مملكة صوتية ضاربة.

وهذا يختلف عن موتأسد البحترى وعن حياة ذلك الأسد. هنا عند المتنبى القوة والعنفوان والسببية. وهناك عند البحترى الضعف والدعة والعبيبة.

جاءأسد المتنبى ظالماً وكان موته موت استحقاق وحق. ولم يكن الممدوح معدياً ولا ظالماً، بل ظهر بمحظوظ الرجل المنصف والفارس الشريف الذي ترك خصميه يستعدّ، فبانت عليه العدالة والتبل وهنا يصخّ المديح. بينما كان أمر البحترى على نقىض ذلك حيث ظهر الممدوح معدياً، وغداراً، ألم يقل البحترى عن الأسد:

أدلّ بشغب ثم هالته صولة

فهذا المتدلل المسكين وقع ضحية لضربة مbagata من ابن خاقان صاحب البحترى. بينما يقول المتنبى عن صاحبه والليث:

خذلته قوته وقد كافحه

فابن عمار يكافع. والكافح يكون في مواجهة الاعتداء. ولم يعتد كما فعل صاحب البحترى. هذه دلالات المتنبي في مقابل معانى البحترى، حيث يسبق اللاحق السابق ويتجاوزه.

هنا نص ينتج دلالة ويوحي بأبعاد دلالية ما بعد نصية. بينما نص البحترى ينتهي عند حدود المنظومة العمودية، التي تعطى الوزن حقه إلى أن ينتهي عند الروى. ولا يتعدى ذلك إلى عضوية النص ووحدته الدلالية. بينما يأتي نص المتنبي وكأنه خلية حية تبني من داخلها لتفتح على ما حولها وتشكل معه بيئه دلالية ووحدة معنوية تفضي إلى جسدية النص وعضويته.

4-2 الشبيه المختلف:

يقوم نص المتنبي على التشابه المختلف مع نص البحترى، فهو يشبهه في كونه نصاً عن مبارزة، وفي أنه جاء في سياق المديح. وكذلك جاءت قصيدة المتنبي كلها على شبه مع قصيدة البحترى من حيث البناء التقليدي للشعر بالابتداء بالغزل ثم المديح والوصف. ولكن المتنبي ما أن يتتشابه مع البحترى حتى يبادر إلى مخالفته، ومن ثم تجاوزه.

إن البحترى يتخلص من الغزل إلى المديح تخلصاً رخيصاً، إذ يجعل محبوبته مثل شارع عمومي إن شاء سلكه، وإن شاء أخذ بغيره فهو يقول لها:

سأثني فؤادي عنك أو أتبع الهوى
إليك أأن استعصي فؤادي أو أئي

ثم يخلص من الغزل إلى لمديع بعد هذا البيت. فهو هنا لا يفعل شيئاً سوى أن ينبذ محبوبته ويتخلص منها، بالمعنى المعجمي وليس المعنى الاصطلاحي، لينصرف نحو ابن خاقان مادحاً إياه بعد أن غسل يده وفمه من تلك المحبوبة المطروحة على قارعة القصيدة.

وجاء المتنبي متغزاً في البدء ثم أراد التخلص إلى المديع
فقال:

حدق الحسان من الغوانى هجن لي
يوم الفراق صباة وغليلأ
حدق يُذْمِّن القوائل غيرها
بدر بن عمار بن اسماعيلا

يُذْمِّن بكسر الذال، أي يجبر بمعنى يعطي الذمام، وابن عمار هذا يجبر من كل شيء إلا من حدق العيون. والمتنبي هنا لم يتخلص من محبوبته، لقد ظل معها وبها وفيها في صباة وغليل ويظل مقتولاً بهذه الأحداق. وليس ابن عمار ولا غيره بفاكه منها.

هنا يكون المتنبي قد قلد وحاكي النظام الشعري العمودي، ولكنه في الوقت ذاته يتخلص من هذا التقليد بأن يبتكر طرائقه الخاصة في كسر الطوق وإطلاق قيد النص. وهذا هو الديدين الذي سارت عليه مداخلة المتنبي للبحترى، وهو ديدن (الشبيه المختلف).

ويبدأ ذلك من مطلع قصيدة المتني:

في الخد أن عزم الخليط رحيلا

مطر تزيد به الخدود محولا

هذا مطر مختلف، إنه مطر لا يبعث الخصب ولكنّه يزيد
المحول والجدب.

وكما أن المطلع يتحرك من دلالة (الاختلاف) ومن مبدأ
(المفارقة) الدلالية في مطر المحول، فإن النص حينما يدخل في
حادثة الأسد يأخذ بأطراف هذه اللعبة النصوصية المتطرفة، وهي
لعبة (الشبيه المختلف). فالرجل يشبه الليث ويختلف عنه في أن
واحد، إنه مثل الأسد في إقدامه، ولكنه يختلف عنه بأنه كريم
والأسد ليس كذلك. فالأسد حينما اقترب منه بدر بن عمار يبرير
دون فريسته ونظر إلى الرجل على أنه متطفّل. وهذا شخّ في
التصريف وشخّ في الظن لا يرضاه المتني لمدوّحه، ولكنه يرضي
له الإقدام الشجاع الذي يتماثل فيه مع الأسد:

ألقى فريسته وببر دونها

وقربت قربا خاله تطفيلا

فتتشابه الخلقان في إقدامه

وتخالفا في بذلك المأكولا

هذان المتشابهان المختلفان هما الممدوح بدر بن عمار
والممدوح الآخر الذي هو الليث الهزير. أما البحترى فإنه قد قلل من
شأن الأسد مثلما قلل من شأن مدوّحه فكانه قد ذمّ الاثنين معاً، وقد
أراد مدح الرجل منهمما. ولقد وحد بين الرجل والأسد وجعلهما
متطابقين حيث صارا (ضرغامين) في قوله:

فلم أر ضراغامين أصدق منكما

جاءت صيغة الثنية لتوحد بينهما. وهذه مشاكلة تامة لا تضيف شيئاً إلى البلاغة التقليدية التي تشبه الشجاع بالأسد، وتقف عند ذلك، ولقد تجاوز المتنبي هذا التقليد البلاغي، وأتى بدلالة (الشبيه المختلف).

وكما أن الأسد قد أعطى صفة من صفاته للرجل فتشابه معه فيها، ثم اختلف الاثنان في صفة أخرى غيرها، فإن الأسد أيضاً يأخذ صفات من البشر، فينتقي منها جوانب ويترك آخر.

وها هو الليث يشبه الرهبان في وحدته وتوحده، ولكنه يختلف عنهم في جهله التحرير والتخليل (البيت رقم 6).

وهذه مفارقة تفضي بالنص إلى مفارقة أخرى أكثر إمعاناً في لعنة (الشبيه المختلف)، وذلك في قوله:

يطأ الثرى متربقاً من تيهه

فكأنه آس يحسن عليلا

هذا المتربق في وطأته لا عن تواضع ورهبانية - كما يوحى البيت السابق لهذا البيت - ولكنه يتربق في وطأته من شدة التيه والغطرسة، حتى لكان جسده أشرف من أن يلامس الثرى (ويا ويحه من ليث تكبر على الثرى فما كان من الممدوح إلا أن عفره بهذا الثرى نفسه).

ويطير المتنبي في الشطر الثاني إلى أعلى فضاءات اللعبة البلاغية، حيث يشبه كبرياء هذه الوطأة التيهاء بيد الطبيب الرحيم وهو يحسن المريض هوناً وبوداعة وشفقة.

تشابهت الكبراء مع الوداعة، وتشابه المتغطس مع الرحيم الرقيق. هذا يتطرق في وطأته من باب التيه والكبار، وذاك يتطرق في لمساته شفقة ورحمة. هكذا تتشابه الحالتان وتختلفان في أن واحد. تشابهتا في شكلهما الحسي من حيث الترافق، وتخالفتا في دلالتهما ما بين التيه والغطرسة وما بين الآسي الذي يأسو ويحنو. وهناك الشري بتحمله وقوته، وهنا العليل بضعفه وحساسيته.

هذا الليث المختلف لا يختلف ويتشبه مع الآخرين فحسب، ولكنه أيضاً يختلف ويتشبه مع نفسه، وهذا ما نجده في قول المتنبي:

وتظنه ما يز مجر نفسه

عنها لشدة غيظه مشغولا

تأتي (نفسه) بالضم بوصفها فاعلاً للفعل (تظنه) والهاء في تظنه تعود إلى الليث بوصفه مفعولاً به. وهذا يعني وجود انشطار داخلي ما بين الليث المتجسد بصوت الزمرة، وما بين (نفسه) التي أربعتها هذه الأصوات الأسطورية التي يطلقها الليث وذلك من شدة ما اعتراه من غيظ شغله حتى عن الصق الأشياء به وأعزها عليه وأهمها لديه. لقد انشغل عن نفسه وز مجر بهذا الانشغال وهذا الغيض. فلم يعد هناك شيء يعلو فوق هذا الصوت، حتى صار صوتاً أسطورياً يشلّ الخطى مما يحدّثه من مهابة تعرقل أقدام الخيول وتكسر قلوب الفرسان.

هذا وجه لبلاغة (الشبيه المختلف) تتصاعد فيه الدلالات، كل واحدة أبلغ من سابقتها، إلى أن يصل المتنبي إلى درجة يتراجع

فيها الشبيه ويختفي، ويحل (الاختلاف) محل كل التشابهات فيلغيها ويفرد (المختلف) فوق كل مثيل. وهذه هي صورة الفرس التي لا شبه لها. إنها فرس الممدوح التي وصفها المتتبّي بقوله:

في سرج ظامة الفصوص طمرة
يأبى تفردها لها التمثيلا

هنا تفرد يأبى التمثيل. وهذه قمة التميز والإبداع، وهي قمة تنبسط بين يدي الممدوح، حيث يتربع على صهوة فرس كريمة نادرة، ويواجه ليثاً جباراً متميزاً ومختلفاً، وتصفو له أجواء النص وتتنضح له الدلالات لكي يقول له المتتبّي هذا البيت الساطع:

فلقد عرفت ما عرفت حقيقة
ولقد جهلت وما جهلت خمولا
عُرفت وما عُرفت.
جهلت وما جهلت.

هذه المعرفة التي ليست بمعروفة، وهذا الجهل الذي ليس بجهل، يجعلنا أمام شخصية نصوصية لا تنسب إلى أي تقليد شعري سائد أو سالف. إنها شخصية تخص المتتبّي وتخص هذا النص، تخرج منه وتتولد عنه، ينبع منها النص ويكشف عنها فيتميز بها، وتحميّز به. هذه هي بلاحة (الشبيه المختلف) حيث يعيد المتتبّي صياغة سالفه ويعيد إبداعه ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمحض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة ومختلفة. وكل ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى اختلاف.

ولقد لمس ابن الأثير شيئاً من ذلك فقال كلمته التي جعلناها في فاتحة القول - أعلاه.

5-2 أسطورية النص:

ما قلناه حتى الآن هو قراءة للنص بوصفه نصاً راهناً ومنجزاً.
ولن يفوتنا أن نكشف عن بعد دلالي (ما بعد نصي)، وهو بعد دلالي يدخل نص المتنبي في مساق أسطوري، وسوف نجد هذا الذي نزعمه في هذه الأبيات:
أنف الكريم من الدنيا تارك

في عينه العدد الكثير قليلاً
والعار مضاض وليس بخائف
من حتفه من خاف مما قيلا

* * *

وأمرٌ مما فرَّ منه فراره
وكقتله ألا يموت قتيلاً
في هذه الأبيات نلمس (دلالة) خطيرة، وهي دلالة أدت إلى موت الأسد، وسوف تؤدي - أيضاً - إلى مقتل الشاعر نفسه.

هذه الدلالة القاتلة أتت من سلطة الكلمة، وهيمنتها على الإنسان. فاللغة أخطر من الموت، والدنيا أفحى من المنية (وليس بخائف من حتفه من خاف مما قيلا). والذي يفر عن المنية سيقع في موت آخر، أمض من ذلك وهو: ما سيقال.

إن الدم السائل أشرف من العرض السائل.

لقد قال المتنبي هذه الأبيات لكي يرفع من شأن موت الأسد ولكي يجعله موتاً نبيلاً وشريفاً. لقد مات الأسد حرّاً لأنّه قد اختار الموت الشريف على الحياة الرخيصة، لقد آثر المنية على الدّنية، فكانت ميّة نبيلة وحرة.

وبذا يضع المتنبي هذه الدلالة القاتلة لتكون نبراساً لكل حز وغاية لكل شريف، حيث تأخذ اللغة حقها وتمتلك مصير عاشقها، فتنهيه نهاية تليق بشرف هذا العشق وهذه المحبة.

مات الأسد حرّاً كما أراد له المتنبي أن يفعل. وبعد سنوات من ذلك مات أبو الطيب نفسه ميّة مماثلة. مات شريفاً وحرّاً، إذ اختار المنية وأثّرها على الدّنية، ولم يهرب من موته، وقد كان له مهرّب. هذا أنف الكريم، وهي أنفة ترغّ الأنف.

هل كتب المتنبي حكاية موته...؟

هل كانت هذه مسرحية وبطلها الميت هو الشاعر نفسه..؟

وما وجه الشبه (ووجه الاختلاف) بينه وبين الأسد..؟

لقد قلنا إن نص المتنبي يقوم على مبدأ (الشبيه المختلف) وهذه دلالة تصدق على حال المتنبي مع الليث. فهو يشبه الليث في أشياء ويختلف عنه في أشياء.

ومن التشابهات أن الأسد قد ملأ الأرض من الفرات إلى النيل بزئيره. فامتلك هذه المساحة الجغرافية بصوته، فهو سلطان هذه المملكة الصوتية. وإذا ما عكسنا ذلك على المتنبي وجدناه فعلاً يمتلك هذه الصفة. فالعالم الجغرافي للمتنبي هو ما بين الفرات

والنيل. ولقد طار ذكره ومجلده (أي صوته وزئيره) في هذه الأنحاء
وملاً قلوب أهلها بشعره وصوته ورعبته.

كما أنه شاعر أثقله عباء شعره وناء به كاهله، مثل هذا الليث
الذي ظنت نفسه أنه مشغول عنها بز مجرته وغيظه وشدة عزته
عليها. ولقد تردد هذا في شعره كثيراً. ألم يقل: (ج 4، ص 64).

ولذا كانت النفوس كبارا

تعبت في مرادها الأجسام

ومثله: (ج 4، ص 279)

يقول لي الطبيب أكلت شيئا

وداؤك في شرابك والطعام

وما في طبئه أني جواد

أضر بجسمه طول الجمام

هذا شاعر أضربت عزته وشعره وصوته بشعره. وهذه زمرة
تشبه تلك التي ظل الليث يطلقها في النص. فيرعب بها نفسه
ويشغل على جسده.

وكل الصفات الواردة في النص عن الليث بدءاً من البيت
الثاني وما تلاه هي صفات تصدق على المتنبي أيضاً. حتى صفة
الاقدام من جهة والبخل من جهة ثانية هي مما يتصرف به أبو
الطيب⁽¹¹⁾.

(11) انظر ترجمة المتعددة خاصة ترجمة الشعالي له في بيضة الدهر 1/126 (تحقيق محبي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر 1956) وغيرها من الترجم و كلها تشير إلى شجاعة المتنبي وإقدامه مع شدة غطرسته وتعاظمه بنفسه على الناس. ولا أحد يشير إلى كرمه، وهي صفة مسكونة عنها.

هذا الرجل الليث، عاش مثل الليث صولة وجولة وصوتاً مرعباً
ومات مثله ميّة حرة نبيلة، ولكنه شبيه مختلف - على عادة النص
وعلى مبدأه الابداعي... فالليث يموت على يد رجل كريم، أما
المتنبي فيموت على يد قاطع طريق متربص، غرضه السرقة من
جهة والانتقام من جهة أخرى⁽¹²⁾.

هذا اختلاف يميز المتنبي ولكنه لا يلغى أسطورية النص، حيث
نرى أن الشاعر قد كتب لحظة موته، ووصفها وعللها، وكأنه قد
فصل ثوباً فلبسه.

هذا موت حتمي وهو قدر مكتوب، كتبه المتنبي بيده ونطقه
بكلماته، ثم مثله تمثيلاً وطبقه تطبيقاً. ومثلما مات الليث مات
الشاعر، ومثلما تكبر الشاعر على الثرى كحال الأسد فإنه قد تعفر
بالتراب. ومات ليثا هزيراً مثلما عاش ليثا هزيراً. وليس بخائف من
حتفه من خاف مما قيلا. لقد أعطى المتنبي اللغة حقها من المجد
والسلطان فأعطته حقه من العزة وعلوّ الشأن. ومثلما أخلص لها
أخلصت له. وكان حقاً شاعراً يشبه الشعراء فيقف في صفوفهم،
ويختلف عنهم فلا يجرؤون على الاقتراب من عرشه، ويظل زئيره
يغطي كل أرض تغطيها اللغة العربية عابرة لحدود الفرات ولحدود
النيل.

لقد تجنب الطريق السالكة، وسلك غيرها، فأبدع وبقي حياً في
شعره وصوته. وغلط مرة فسلك الطريق المعروفة فقابله فاتك

(12) قتل فاتك الأسي ثاراً لهجاء المتنبي لابن أخيه وبقصد السرقة. انظر الصفة عند الشعالي،
المراجع السابق، ص 240، وديوان المتنبي 79/1.

الأُسدي وقتلها. وهكذا فإن الطريق السالكة تقتل سالكها. ولا يسلم إلا من ابتكر طريقةً تخصه. وهذا هو الفرق بين البحتري والمتنبي، في نصنا هذا على الأقل.

6-2 الأسد الحرّ/أو/الدال العائم:

الأَسْد يُقْتَلُ الرِّجَال

الرِّجَل يُقْتَلُ الأَسْد

الأَسْد يُقْتَلُ الشَّاعِر

في الطريق السالكة ما بين شيراز والكوفة، وفي موقع يقال له الصافية⁽¹³⁾ وقعت الواقعة على الشاعر/الأسد. وصار أبو الطيب أمّا خيار الدنية أو المنيّة. وواجهه فاتك الأُسدي. والأُسدي - ظاهرياً - نسبة إلى بني أسد. ولكن دلالتها تحيل إلى (الأسد) ذلك الأسد الذي مات في النص، ويعود الآن متجمساً في قاطع طريق فاتك، ويقتضي من قاتلته. قتل الشاعر الأسد في النص، فجاءه الأُسدي فقتلته. هذه عدالة نصوصية. هي دلالة يقتضيها ويفرضها منطق النص.

تقول بعض الروايات، إن رجالاً نصحوا المتنبي بتجنب الطريق السالكة ما بين فارس وال العراق، وتقول بعض الحكايات إن المتنبي حانت له فرصة للهرب. ولكنه لم يهرب ولم يتتجنب الطريق⁽¹⁴⁾.

(13) فروخ: تاريخ الأدب العربي 2/459.

(14) الديوان 1/79 والتعالي: يتيمة الدهر 1/240.

ولو هرب لوجد نفسه في مواجهة مع نص ضارب يقول له:
وأمر ما فر منه فراره

وكقتله ألا يموت قتيلاً

وما دام الأمر كذلك: وكقتله ألا يموت قتيلاً، فإن الموت قتيلاً هو
موت أiséي، هو موت الليث الهزير، وليس بخائف من حتفه من
خاف مما قيلاً. والمنية ولا الدنيا.

مات الشاعر - إذن - بطلاً لنجمه وبحكم نجمه.

7-2 حبكة الموت:

من الليث المرعب قاتل الفرسان وشارب دمائهم، إلى الرجل
معفر الليث الهزير، ثم إلى الأiséي الفاتك قاتل الشاعر، يدخل
النص في حبكة سردية، تتلاحم فيها الأحداث وتتعلل وتتساند.
ويدخل الشاعر في ضرب من (الأسطرة) تجعله ضحية للمحتوم،
يسير بعقدة الموت وبسلطة اللغة.

ويقف أبو الطيب في ذاكرة النص (إشارة حرة)⁽¹⁵⁾، قابلة لتعدد
الدلالات بوصفها داللاً عائماً، تعني لكل قارئ وكل ثقافة ولك
عصر معنى حيّاً متجدداً غير ثابت وغير محدد.

ويجيء الشاعر والقاص فاضل العزاوي ليوظف هذا الجانب الحرّ
من المتنبي، ويجعله قيمة سردية في نص شعري حرّ. وحرية الدلالة
تجاري حرية النص. وهو نص بعنوان (بحكم العادة) يقول فيه⁽¹⁶⁾:

(15) حول مفهوم الإشارة الحرة، قارن: عبد الله الغذامي: الخطابة والتکفیر 94.

(16) مجلة (المدى)، عدد 2 تاريخ 1/1/1993، ص 47، نقوسيا قبرص.

في مصعد بناية «أوروبا سنتر» في برلين
وأنا ذاهب إلى طبيب أسنان يوناني شهير
يقيم في الطابق الخامس عشر
ليقلع لي آخر أضراسي
تشبث بأذيني أغراي
كان قد ترك حصانه في الممر
يرعن الأعشاب الاصطناعية
وراح يصرخ بصوت عالٍ
أنا المتنبي

أنجذبني
كان المسكين يتضور جوعاً
بعد أن أنفق نقوده كلها
على اللواتي يقفن مساء
متراصات على أرصفة الكودام
أمام أعمدة الإعلانات
فاقتربت عليه أن أدلّه على مستشرق
كان يحفظ أشعاره عن ظهر قلب
ليقرضه بعض المال

غير أنه رفض

طالباً أن أقوده إلى ملك الألمان نفسه

ليمدحه بقصيدة، كما كان يفعل دائماً

في كل بلاد غريبة يحل فيها

وهكذا قدمته

مشياً على الأقدام

إلى متحف ألماني مليء بالملوك

وتركته هناك،

ناجياً بجلدي.

يدخل المتنبي في هذا النص في موت دلالي، فهو يتكسر أولاً على يدي العنوان: (بحكم العادة)، حيث تحكم العادة على الذاكرة الشعرية والذاكرة المعنوية للبطل. ويسقط آخر الأضراس هاوياً من الطابق الخامس عشر، يسقط في أرض الغربة على عشب صناعي، يكشف عن خضرة زائفة. ومع سقوط آخر الأضراس تسقط آخر المعنويات.

وتتدجن الفرس وتنكسر. تلك التي أبى تفردها لها التمثيلا في يوم مضى من التاريخ. ويأتي المتنبي يصرخ، بعد أن كان يزائر زئيراً يرعب المعمور والمهجور من الفرات إلى النيل. يأتي هذا الصارخ مهزوماً مغلوباً من عاهرات ليس لهن من سلاح سوى أعمدة الإعلانات. لم يواجه ليثاً هزيراً ولم يواجه فاتكاً أسدياً، إنه

يواجه الجوع فحسب. وبرفقته شاعر حديث يمثل ضمير العصر ولغة المرحلة، وهو رجل لديه من الحكمة ومن الثقافة ما يكفي لكي يتخلص من هذه المصيبة التاريخية فيتركه هناك وينجو بجلده. وأمر مما فر منه فراره. أليس كذلك..؟ ربما يقول المتنبي هذه الكلمات في زمانه. وربما يقول أيضاً ويردد مقولته القديمة: وليس بخائف من حتفه من خاف مما قيلا.

حسناً.. إن كان الأمر كذلك فلماذا يخاف الرجل مما قيل إنه ينجو بجلده - أولاً - ثم يتولى إعلان ذلك والافصاح عنه، إنه هو الذي يقول ويجاهر بالقول، ويقرر أخيراً أن المعادلة الجديدة هي الدنية ولا المنية. هذا ما قاله الشاعر المعاصر بحكم العادة.

هذا فرق بين ثقافتين، وبين عصرتين، وبين تارixin، لكل منهما وجهه ولكل منهما أساليبه وغاياته، ويظل النص إشارة مفتوحة تقترح الدلالات وتقبلها.

* * *

في نص العزاوي يأتي (الاختلاف) التام، حيث تقوم القصيدة على اختلاف دلالي واختلاف بنائي. فهي نص منتشر في مقابل القصيدة المنظومة، نص تخلص من الواقع ومن لوازم الانضباط وداعي الحشمة العروضية وحشمة العرض (بكسر العين) والمعنى. وهو نص ينتمي لعصر هجر الواقع والضبط السلوكي والقيمي، وأخذ بالقيم الفردية كبديل لأنفاق الجماعة. وصارت فيه نجاة الفرد أولى من التفاني في حماية الرفيق والعاني وابن العم. ولذا فإن المتنبي ترك مخدوعاً وتائهاً في متحف الأموات. إن أبا

الطيب، ذلك الأعرابي الضائع، رجل ينتمي إلى عالم الأموات، ولذا قاده الشاعر «المودرن» إلى حيث التاريخ والماضي والموت. وخرج هذا الكائن الحديث ناجياً بجلده. والنجاة ولا المنية.

تحتول الجماعية بأخلاقها، واللغة بسلطانها على شاعرها، إلى الفردية النفعية، وتحتول أخلاقيات النص من عزة الموت النبيل إلى برامجاتية الحياة والنجاة بأي ثمن وبأي لغة.

لم تعد العلاقة بين الشاعر واللغة علاقة مصير وجود، ولكنها صارت - فحسب - وسيلة من وسائل المعاش والنجاة. لقد نجا الشاعر بجلده فحسب، أي أنه نجا عارياً متعرضاً. ولم يخجل من عريه هذا. إذ لم يعد الغري دنية، أو لم تعد الدنيا شيئاً يوارى ويحجب، فلدى الشاعر الحديث من الشجاعة ما يكفي لكي يعلن بأنه ليس بشجاع. ولديه من الصدق ما يكفي لكي يقول إنه ليس يوفي ولا يريد هذا الوفاء. ونجاته عارياً أحب إليه من موته مكسيناً ومستوراً.

هذا اختلاف جذري ما بين نص كان ونص راهن، هو اختلاف في أخلاقيات الإبداع وفي ثقافة النص، وفي لغة هذه الثقافة ودلالاتها ورموزها. وهكذا فإن الآخر لم يترك للأول شيئاً.

ملحق

١ - أسد البحيري

- ١ - غداة لقيت الليث، والليث مخدر
يحدد ناباً للقاء ومخلبا
- ٢ - يحصنه من «نهر نيزك» معقل
منيع تسامي غابه وتأشبا
- ٣ - يرود مغارة بالظواهر مكتباً
ويحتلّ روضاً بالأباطح معشا
- ٤ - يلاعب فيه أقحواناً منضضا
يبصّ، وحوذانا على الماء مذهبنا
- ٥ - إذا شاء غادي عانة أو عدا على
عقائل سرب أو تقتنص ريربا
- ٦ - يجزّ إلى أشبالة كلّ شارق
عيطها مدّمى أو رميلاً مخضبها
- ٧ - ومن يبغ ظلماً في حريمك ينصرف
إلى تلف أو يشن خزيان أخيها
- ٨ - شهدت لقد أنصفته يوم تنبرى
له مصلتا عضباً من البيض مقضباً
- ٩ - فلم أر ضرغامين أصدق منكما
عراكا إذا الهيابة النكس كذبا!

10 - هزير مشى يغى هزيرا، وأغلب
من القوم يغشى - باسل الوجه - أغلبا

11 - أدلّ بشغب ثم هالته صولة
راك لها أمضى جنانا وأشغبا

12 - فأحجم لما لم يجد فيك مطمعا،
وأقدم لما لم يجد عنك مهربا

13 - فلم يغته أن كرّ نحوك مقبلًا
ولم ينجه أن حاد عنك منكبا

14 - حملت عليه السيف، لا عزمك اشنى
ولا يدك ارتدى، ولا حده نبا

2 - أسد المتنبي

- 1 - أمعنَّ الليث الهزبر بسوطه
لمن اذخرت الصارم المصقولا
- 2 - وقعت على الأردن منه بلية
ئضلت بها هام الرِّفاق تلولا
- 3 - ورد إذا ورد البحيرة شاربا
ورد الفرات زئيره والثِّيلا
- 4 - متختَّب بدم الفوارس لابس
في غيله من لبدتِيه غيلا
- 5 - ما قوبلت عيناه إلا ظنتا
تحت الدّجى نار الفريق حلولا
- 6 - في وحدة الرّهبان إلا أنه
لا يعرف التحرير والتحليلا
- 7 - يطأ الثرى مترققاً من تيهه
فكأنه آس يجسّ عليلا
- 8 - ويرد عفرته إلى يافوخه
حتى تصير لرأسه إكليلها
- 9 - وتظنه مما يزمحر نفسه
عنها لشدة غيظه مشغولا

10 - قصرت مخافته الخطي فكأنما
ركب الكمي جواده مشكولا

11 - ألقى فريسته وبربر دونها،
وقربت قرباً خاله تطفيلا

12 - فتشابه الخلقان في إقدامه
وتخالفا في بذلك المأكولا

13 - أسد يرى عضويه فيك كليهما
متنا أزلّ وساعدنا مفتولا

14 - في سرج ظامنة الفصوص طمرة
يأبى تفرّدها لها التمثيلا

15 - نيالة الطلبات لولا أنها
تعطى مكان لجامها ما نيلا

16 - تندي سوالفها إذا استحضرتها
ويظنّ عقد عنانها محلولا

17 - ما زال يجمع نفسه في زوره
حتى حسبت العرض منه الطولا

18 - ويدق بالصدر الحجار كأنه
ييفي إلى ما في الخضيض سبيلا

19 - وكأنه غرّته عين فاذني
لا يبصر الخطب الجليل جليلا

20 - أنف الكريم من الدنية تارك
في عينه العدد الكبير قليلا

21 - والعار مضاض وليس بخائف
من حتفه من خاف مما قيلا

22 - سبق التقاء كه بوثة هاجم
لو لم تصادمه لجازك ميلا

23 - خذلته قوّته وقد كافحته
فاستنصر التسليم والتجديلا

24 - قبضت منيته يديه وعنقه
فكائنا صادفته مغلولا

25 - سمع ابن عمّته به وبحاله
فنجا يهروول منك أمس مهولا

26 - وأمرّ مما فرّ منه فراره،
وكقتله أن لا يموت قتيلا

27 - تلف الذي اتّخذ الجرأة خلة
وعظ الذي اتّخذ الفرار خليلا

الفصل الخامس

القمر الأسود أو النص القاتل

١ - المقامة البشرية:

المقامة البشرية هي المقامة الحادية والخمسون من مقامات بديع الزمان الهمذاني. وهي مقامة فريدة ومثيرة. فيها خصائص تميزها عن سواها من المقامات، مثلما أنها تنطوي على أسئلة هامة تهم الباحث في نظرية الإبداع وفي التداخل النصوصي، وتكشف عن وجوه مثيرة من وجوه (المشاكلة والاختلاف).

وتأتي حكاية هذه المقامة من حديث يتحدث فيه عيسى بن هشام يروي فيه قصة الصعلوك الفارس الشاعر بشر بن عوانة. ولقد قام هذا الصعلوك بفعل من أفعال الصعلكة التقليدية فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة.

لقد تزوج بشر بهذه الجميلة المأسورة، وصارت الفتاة في حوزته وأطلق كلمة الرضا والفرح: (ما رأيت كاليوم)^(١). ولا ريب أن الفتاة أيضاً لم تر مثل هذا اليوم الذي وقعت فيه وقعة لا فكاك لها منها، حيث صار جمالها سبباً ل العبوديتها. ولكن مثلما أن الجمال قد أوقعها في العبودية فإن فطرتها الشعرية سوف تفك أسرها. وهكذا تتدخل

(١) محمد محبي الدين عبد الحميد: شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني ٤٤٩ - دار الكتب العلمية - بيروت ١٣٤٢ هـ.

القصيدة لتكون وسيلة للخلاص حيث تشرع المرأة الجميلة بتردد أدبيات عن ابنة عمّ بشر، تذكر فيها جمال ابنة العمّ وسحرها وتعجب من تفريطه بها، وتتحدى إليه أنه لو رأى ابنة عمّه (فاطمة) فإنه سيزهد بكل من عداتها من النساء، فأثارت بذلك رغبة بشر في البحث عن المكنون. فترك المرأة الجميلة وراح يطلب طريقاً إلى ابنة عمّه.

وهنا يدخل بشر في حكاية أخرى مع عمّه الذي يتأنّى عليه وينعه من الزواج من فاطمة مما أدى إلى تحول بشر إلى رجل فتاك سعياً منه للانتقام من عمّه على موقفه هذا (فكثّرت مضراته على القوم واتصلت مع راته إليهم فاجتمع رجال الحي إلى عمّه وقالوا كفّ عنا مجنونك). ولم يجد العم هنا سوى الحيلة والمكر حيث قال لبشر: (إنني آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلا من يسوق إليها ألف ناقة مهراً، ولا أرضاها إلا من نوق خزاعة - وغرض العم كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزاعة فيفترسه الأسد، لأن العرب قد كانت تحمامت عن ذلك الطريق وكان فيه أسد يسمى داداً وحية تدعى شجاعاً...).

ودخل بشر في مصارعة مع الأسد ثم صارع الحية وغلبهما. ولما قتل الحية بعد قتله للأسد قال له عمّه معترفاً ونادماً: (إنني عرضتك طمعاً في أمر قد ثنى الله عناني عنه فارجع لأزوجك ابنتي، فلما رجع جعل بشر يملأ فمه فخراً حتى طلع له أمرد كشق القمر...).

لم ينهزم بشر ولم يمت ولكنه - أيضاً - لم يتزوج من فاطمة ذلك لأن الأمرد الذي كشق القمر جاء ليكسر عزة البطل ويهشم غروره وينهي حكاية بطولته التي لا تنتهي، فيصارعه ويتمكن منه مراراً أثناء المبارزة، ولكنه يحطم عن قتله ويكتفي بإحداث كلام وجراح بلغت

عشرين طعنة بالرمح في كلية بشر، وعشرين ضربة بعرض السيف.
ولم يتمكن بشر من واحدة.

ثم قال له الفتى: يا بشر سَلَّمْ عمك واذهب في أمان. قال نعم،
ولكن شريطة أن تقول من أنت.

فقال الفتى: أنا ابنك من تلك المرأة الجميلة التي خطفتها من
الركب.

وهنا يستسلم بشر بعد أناكتشف أن الحبيبة تلد الحبيبة، ويتنازل عن
فاطمة ابنة عمّه حيث يزوجها لهذا الأمرد (انظر النص الكامل في
الملحق).

تلك هي قصة هذه المقامة. وقد يبدو الأمر بسيطاً عند هذا الحد،
لولا أن النص ينطوي على تركيب نصوصي معقد.

فهذا الصعلوك بشر ليس فارساً يقتل ويحب ويقطع الطريق
فحسب، وإنما هو شاعر أيضاً، وله في النص قصيدة لها حكاية خاصة.
كما أن هذا الفارس الجبار لا يكتفي بسلسلة من الانتصارات
والنجاحات ولكنه ينهزم أيضاً. وما بين الفوز والخسارة وما بين البداية
والنهاية تتشارب أمور تجعل المقامة نصاً من نوع مختلف وتجعلها نصاً
اختلافياً سقف عند ملامحه.

2 - اختلاف الاختلاف:

إن الكتابة عن شيء ينتمي إلى بديع الزمان الهمذاني هي كتابة
عن الابتكار وعن الاختلاف. فهذا رجل ابتكر فناً جديداً على غير

سابق مثال، وأبدع في هذا المبتكر. ومنه صارت المقامات جنساً أدبياً ذا شخصية متميزة.

والمقامة نص أدبي يقوم على حكاية، ويقوم على نظام، فالحكاية معنى سردي، والنظام إيقاع إنشائي. وبين السرد والإيقاع علاقات من الترابط الذي يشبه التواطؤ. فكأن النص يتواطأ ويتآمر من داخل هذه التركيبة (السردية/الإيقاعية) لكي يوقع القارئ في حبائله ويستحوذ عليه، بواسطة السيطرة أو الاستدراج، حيث تخضع أحاسيس القارئ لسلطة الإيقاع المتلاحم، ولاغراء السرد الذي يكفل تنبه القارئ للنص. وكأنما الإيقاع يحدّر والسرد يوقظ، ويكون المتلقي حينئذ لعبة بيد النص، فيصحو القارئ ويغفو حسب توجيه النص وإرادته.

هذا سحر بياني ابتكره بديع الزمان فأوغر فيه صدر زمانه ولم يوجد ذاك العصر من حيلة يواجه بها سحر هذا الساحر إلا بتسريب السم إليه، ودفنه حياً⁽²⁾.

لم يستطع عصر الهمذاني أن يستوعب إبداعيته فسقاه السم، ولما لم يقتله السم دفعه زمانه حياً ليتولى التراب قتله وتخليص العصر منه.

مات بديع الزمان مطموراً تحت التراب وانطمـر معه ما يقارب ثلاثة وخمسين مقامة وبقي لها إحدى وخمسون لا أكثر، وبين يدينا الآن آخر المتبقيات ودرّتهن.

ولقد يحسن بنا أن نتساءل عن السبب الذي جعل المقامات تجمع

(2) ورد ذلك في كل ترجم حياته، انظر عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي 2/596 - دار العلم للملائين - بيروت 1975 م.

بين السرد والإيقاع، وهو سؤال يرددنا إلى الأصل الإبداعي الذي تقوم عليه المقامة، وهو أصل يجمع بين الشفاهية والكتابية فال مقامة فن شفوي في أصلها، وهي (اسم للمجلس والجماعة من الناس، وسميت الأحداثة من الكلام مقامة)⁽³⁾.

إنها مجلس الجماعة وأحدوثرهم، والمتحدث هنا يقوم ويقول. وأن (تقوم فتقول) فهذا معناه مقامة. وفي أدب العرب وتاريخهم مقامات كثيرة⁽⁴⁾، تدور حول القيام والقول. مما يعقد علاقة عضوية بين جذري: قام وقال. وهذا هو جوهر الفعل الشفاهي. ومن هنا يأتي الخطاب السردي. ثم دخل الإيقاع متمثلاً بالجمل المسجوعة المتوازنة في اقتصادها اللغوي وتوازنها. وتولى بديع الزمان صياغتها صياغة توحد ما بين الشفاهي والكتابي. فكتبهما مراراً وارتجلها أحياناً. وتعمد تقديمها على أنها فن خاص لمؤلف محدد، ووضع لها إطاراً روائياً وحبكة سردية، وإيقاعاً متواتراً. فأخرجها من العمومية والجماعية وأدخلها في فن الإنشاء وصناعة الأدب. ولم تعد فناً جماعياً (شفاهياً) ولكنها ظلت تحتفظ بميزاها الشفاهية ومظاهر الجماعية من خلال انتسابها إلى راوية وهمي وإلى أبطال خارقين وخياليين. غير أن أهمية الراوي وخوارق الأحداث لم تنف اسم المؤلف الفرد، أو المبدع المحدد، واصطبغت بصبغة إبداعية ذات تميز وتخصيص وتصنيع أو لنقل: وصناعة.

(3) أحمد بن علي القلقشندي: صبح الأعشى 124/14 - دار الكتب العلمية - بيروت 1987 م.
وانظر أيضاً إبراهيم السعافين: أصول المقامات 14-23 - دار المناهل - بيروت 1987 م.

(4) انظر أمثلة وشواهد على ذلك في كتاب: عبد الرحمن ياغي: رأي في المقامات 18 - منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر - بيروت 1969 م.

تقوم وظيفة المقامة على فعل القيام والقوم (أن تقوم فتقول) فهي - إذن - تحمل سمات من العرض والتتمثيل والأداء الصوتي. وهذا يعني أن المبدع (أو المنشيء) لا يقرأ ولكنه يقول. إنه لا يقرأ من نص مكتوب، ولكنه إذا ما قام وقال فإنه ينطلق من ذاكرة، إما عن حفظ أو عن ارتجال. فهي - لذا - فن يحمل بعض خصائص العرض المسرحي التمثيلي. ولذا فإنها تتجه إلى الإثارة والمفاجأة والمفارقة والسخرية مستخدمة لذلك أساليب اللغة وحيلها بالإيقاع والسرد.

يحدث ذلك في زمن أدبي عريي اشتهر وعرف بأنه زمن البلاغة والبديع. وهذا هو المزاج الثقافي للعصر. وهنا سوف نجد علاقة عضوية ما بين البديع كفن بلاغي مثير في تلك الفترة وما بين لقب الهمذاني في كونه بديع الزمان في زمان البديع.

هذه علاقة عضوية في أن يكون ملقباً بلقب بديع الزمان، ويكون عصره زمان البديع. مما يجعل الهمذاني علامة على عصره وعنواناً له وعليه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن هذه العلاقة تقف وراء طبيعة تكوين المقامة في إبداعيتها وبدعيتها، سرداً وإيقاعاً.

لقد ابتكرها بديع الزمان، حيث جعلها جنساً أدبياً قائماً بذاته. ولذا فقد اختلف، أو لعله اختلف فابتكر. ومزية الاختلاف هذه لا تقف عند إبداعه لهذا الفن، ولكنها تتحرك معه داخل المقامات، حيث نجد أنه يختلف عن نفسه ويقدم مقامة لا تشبه ما صار معهوداً عن هذا الفن. إنه يبتكر داخل الابتكار ويختلف من داخل الاختلاف. وهذه هي ميزة المقامة البشرية.

وأول ما نلحظه على هذه المقامة هو تراجع السجع فيها، حتى

لأنها غير مسجوعة. لقد طغى السرد فيها على الإيقاع. ولعل هذه المقامات من ضمن المقامات المرتجلة، ولقد ذكر بعض مترجميه أنه كان يرتجل بعض مقاماته⁽⁵⁾.

هذا سبب - إن صار - فإنه سبب خارجي، ولعل ما هو أهم من ذلك هو أن المقامة نفسها تنطوي على سلطان إبداعي مهيمن أنسى بديع الزمان نفسه وفته. يجعله يندمج مع النص اندماجاً يستسلم فيه المؤلف لإرادة النص وشروطه. وفي هذه المقامات ما يبرر قولنا هذا، كما سنقول في مدارج الدراسة.

ولئن كانت المقامات فناً من نوع خاص فإن هذه المقامات أكثر خصوصية وتتميزاً عن سواها، ليس لأنها فقدت السجع - فحسب - ولكن لأنها أيضاً ذات اشكالات دلالية وفنية تفرض نفسها علينا مثلما فرضت نفسها على مبدعها من قبل فأنتبه نفسه وأنته أسجاعه، وأحلت الشرط الإبداعي محل العرض الفني.

3 - صوت النص:

1-3. في المقامات البشرية تطغى الوظيفة السردية وتحتل النص وفي مقابل ذلك يتراجع الإيقاع ويختفي السجع - أو يكاد -. وهذا اختلاف نوعي يميز هذه المقامات، حيث تصير (الأحداث) فيها هي جوهر النص.

وتأتي المقامات ظاهرياً مثل سائر المقامات البدعية، إذ تتحرك عبر

(5) وهناك من يرى أن جل مقاماته كان مرتجلاً. انظر خير الدين الزركلي: الأعلام 112/1 - 112/2 - 112/3 م (نشر المؤلف). بروت 1969 م

ثلاثة محاور أولها محور الراوي الذي هو فاعل الحديث والقول: (حدثنا عيسى بن هشام قال). والثاني هو المبدع الذي يكتب هذه المحادثة أو يقوم فيها مقام الارتجال والسرد. والثالث هو البطل الذي يتكلم داخل النص ويفعل. ويكون من ذلك ما سماه القلسقندى بالأحدوثة. وهذه الأحداث تقوم على حبكة متقدمة يتحرك البطل في سج خيوطها وصناعة أحداثها.

ومن أعراف المقامات أن تعتمد على البلاغة اللغوية وعلى أناقة الإنشاء لكي تظهر في مظاهرها الفني المتوقع، ويكون تأثيرها من خلال هذه البلاغة، فهي في الأصل وجود بلاغي. وهذا ما يتوقعه العرف الأدبي في المقامات، مع وجود المحاور الثلاثة المذكورة.

غير أن المقامات البشرية خرجت عن عرف كان بمثابة الأصل لها، فكأنما هي نص منبت انفصل عن أصله وخالف عرفه. فقدت المقامات بهذا أحد عناصرها الأساسية، وكشأن من فقد عنصراً مهماً فإنه يأخذ بتعويض هذا المفقود بشيء يسد النقص. وهذا ما أفضى بهذه المقامات إلى أن تتكىء على الأحداث وتركتز عليها. فصار السرد ينمو من داخل النص نمواً عضوياً يساند بعضه بعضاً، فينتج عن ذلك ويتسرب فيه. وتكون في النص علاقات داخلية عوضت عن الرنين الخارجي الذي اختفى مع اختفاء السجع، وركن النص إلى هدوء أشدّ بلاغة من صخب الإيقاع. فهو هدوء يشبه سكون البحر وما ينطوي عليه من أعمق وتوترات مضمرة.

وهذه هي أولى جماليات النص، حيث صار النقص سبباً لجمال يفوق الكمال المفقود.

2-3 الفعل الناقص:

تبدأ المقامات البشرية بهذه الجملة:

كان بشر بن عوانة صعلو كا...

وهي جملة قالها عيسى بن هشام متحدثاً عن بشر. وهذه هي المرة الوحيدة التي يرد فيها هذا الفعل الناسخ (كان) مستنداً إلى غير الراوي. ففي المقامات السالفة يتحدث عيسى عن نفسه بأنه كان في البلد الفلاني أو كان يجتاز الموقع الفلاني⁽⁶⁾.. إلخ. وهي في كافة المقامات حكر على الراوي وفعل يستند إليه، إلا في هذه المقامة. ولقد جاءت هنا على تركيب نحوي له دلالة عضوية في النص، بل إنها جملة تفسر النص كله وتكشف عن دلالاته، فكأنها جملة قدرية حسمت مصير البطل وقررت أحداث النص.

هي جملة تبدأ بفعل هو في دلالته فعل ماض ناقص وصفة (الناقص) هنا مهمة وأساسية. وهذا الفعل بهذا النقص التكويني فيه وقع على بشر بن عوانة العبدى ليجعله اسماً له في البداية فيرفعه ويقدمه، ثم بعد ذلك يجعله خبراً فيؤخره وينصبه.

وهذا بالتحديد ما جرى لبشر بن عوانة، حيث انتقلت الحركات الاعرائية (النحوية) إلى أفعال دلالية مصيرية.

وجاء بشر في النص كله منتصرأً مرفوعاً وجاء اسمأً مقدماً، ولكنه انتهى مهزوماً منصوباً ومؤخراً. تماماً كحاله داخل جملة البداية ولقد

(6) انظر المقامات رقم 45/44/40/5/2، محمد محبي الدين عبد الحميد. شرح مقامات الهمذاني.

صار الوضع النحوي قدرًا مصيريًّا له. ولذا فإن هذه الجملة لا تصوغ البطل صياغة نحوية فحسب، ولكنها أيضًا تصوغه دلاليًّا وترسم أحدوته في النص.

وها هو بشر الصعلوك وقد أغار على ركب ولم يكتف بهذه الغارة ولكنه يخرج فائزًا بأمرأة جميلة فيتزوجها، ويشهد بذلك يوماً لم ير مثله، ولكن فرحته هذه لا تكتمل إذ تختال الجميلة عليه وتلقي في سمعه أبياتاً تستثير فيها غيرته وتوقد في نفسه حسرة وشوقاً إلى ما هي أجمل من الجميلة. فيطلق هذه الجميلة طامعاً بابنة عمه فاطمة، ولكن عمه يمنعه منها ويخطط لخيلة يتخلص بها منه كما تخلصت الجميلة من قبل، ويتركه يواجه موتاً محققاً أمامأسد مفترس وحية قاتلة، ولكنه يتصر على عوائقه كلها ويعود مرفوعاً ومقدماً، وفي عز ارتفاعه يأتيه فتى أمرد فيحيله إلى اسم منصوب مؤخر ويسلب منه انتصاره وفخره وفرحته، وينتهي المنتصر مهزوماً وقد فقد الجميلة والأجمل، وقد رغبته في الحياة حيث أقسم ألا يركب حصاناً ولا يتزوج حصاناً (بفتح الحاء).

هذه أحداث مجملة تفسر وترجم الجملة النحوية التي افتتحت النص وحكمته بواسطة الفعل الناقص الناسخ، مما نسخ أفعال بشر وجعل اكمالها نقصاً وغايتها نهاية.

3-3 الفعل الغائب:

بعد جملة الفاتحة تأتي جملة تلحق بالأولى وتوسّس لدلالة النص، ويبدأ النص بالحدث من الجملة الثانية حيث يقول:

«فأغار على ركب فيهم امرأة جميلة فتروج بها وقال ما رأيت كاليلوم»، هذه جملة تعقب الأولى كنتيجة لها حيث أن الصعلكة قادت صاحبها إلى أفعال التصعلك وأهمها الإغارة.

والتساؤل الذي يتولد عن هذه الجملة هو حول هذه (المرأة الجميلة)، وعن موقعها في الجملة وفي النص. إذ كيف حضرت الجميلة هنا.. وهل كان بشر يعرف بوجودها قبل أن يهاجم الركب... أي هل كانت الإغارة من أجل هذه الجميلة أم أنه أغار أولاً ثم اكتشف وجود هذه الحسناً؟

وحينما ظهرت الجميلة هل يا تراه قد رفع سيفه عن رقاب جماعة الركب أم أنه أفناهم واستخلص الجميلة واستبقاها لنفسه؟

ثم كيف حصل الزواج؟ وهل كان الزواج صفقة سلام بينه وبين الركب فتركهم وتركوا له الجميلة؟

تقوم الجملة على فضاء دلالي عائم، ومن هذا الفضاء الدلالي تتغير حياة بشر بن عوانة من صعلوك حر طليق إلى عاشق متوله. وصار الصعلوك مجنوناً.

لقد وقع في (الجنون) من حيث أراد الحياة. وهذه الجميلة تتسلح ضده بسلاح اللغة وتحاربه بنص داخل النص الأصل، فتقول قصيدة من داخل هذه المقامة، وتحرف بها وجهه باتجاه (فاطمة) الأجمل والأحلى. ويستولي سلطان الشعر على بشر فيطلق المرأة الجميلة، ويسعى نحو الأجمل، ولكنه يصاب بالجنون حسب ما يقول رجال الحي الذين طلبوا من عمّ بشر قائلين: كفّ عنا مجنونك. وذلك بعدما كثرت مضراته فيهم انتقاماً منه لحرمان عمه له من فاطمة.

ولم يجد العم من سلاح يكافح به مضرات هذا المجنون. ولو كان العم شاعراً لوجد السلاح في الشعر واستطاع التخلص من بشر مثلما تخلصت المرأة الجميلة. ولكنه حاول استنباط حيلة تقتل بشراً المجنون وتخلصهم منه، فأرسله في طريق الوحش والثعابين. ونسى العم أن هذا الصعلوك شاعر. والشعر سلاح ماض أثبت النص أنه أمضى من السيف ومن الحيلة وأشد صلابة من الحصان.

وهذا بشر حينما قابل الأسد خارت قوى حصانه ولكن قريحته الشعرية اهتزت وتسامت، وأمدته بالسلاح المطلوب فخاطب الأسد بالشعر. وكما هي قاعدة النص فإن القصيدة تخلص صاحبها ويتخلص بشر من الأسد ومن الحياة ويتوجه مخاطباً فاطمة بقصيدة تجعل عمه يتراجع عن نواياه السيئة ويعترف له بكل شيء ويرده إليه. انتصرت القصيدة بوصفها سلاحاً ماضياً ونصًاً إنجازياً. جربتها المرأة الجميلة ففككت أسرها، وجربها بشر فسلم من وحش الطريق. وهنا تأتي جملته الفرحة: (ما رأيت كالاليوم). وهو يوم المرأة الجميلة الذي آل إلى يوم المرأة الأجمل. إنه تحول دلالي سريع ومتوحش. فهذا اليوم الجميل يتغير من يوم زواج إلى يوم طلاق ومن يوم صعلكة إلى يوم عشق، ويتحول من يوم السيف والسيبي والإغارة إلى يوم الشعر والخلاص من جهة ويوم الجنون من جهة أخرى.

ثم يتمدد هذا اليوم ويتطور ليصبح يوم مضرات ومعرات وحيل ومنايا، فيها قتل بشر فرسه فقد أهم أدوات الصعلكة، وصارت هذه هي لحظة استقالته من مهنته الأصلية لتكتمل حلقات الجنون حوله، وتتحدد وظيفته في الحياة بالسعى وراء (فاطمة)، مهما كلفته شروط هذا المطلب.

هذا التحول المتواوح يجعلنا أمام شخص آخر مختلف هو شخص بشر المجنون الشاعر وقد كنا بدأنا مع بشر الصعلوك الفارس.

هذه فضاءات دلالية يضمها النص حيث ترك لها فراغاً داخلياً تتحرك فيه وتتوالد في ظله.

4- خيانة النص:

رأينا أن المقامنة البشرية تتأسس على سلطان النص، حيث جعلت الشعر هو الأمضى والأفتى والأبلغ، وصارت القصيدة بما أنها نص داخل النص تتحقق لصاحبها المعجز وتنجز له الفعل، حتى لقد صارت القصيدة إحدى أبطال النص، بما أنها الصوت الفاعل والمنجز. وكل انتصار في المقامنة لا بد أن يرتبط بالقصيدة، وفي المقابل تكون الهزائم حينما تغيب القصيدة.

حدث هذا للمرأة الجميلة حيث خطفها بشر من جماعة الركب في غياب الشعر، ولما حضر الشعر تخلصت به المرأة من خاطفها كما أن عم بشر حرمه من فاطمة لأنه لم يتسل إليها بالشعر، فلما حضرت القصيدة مات الأسد وماتت الحياة ورق قلب العم وانفتح الطريق لبشر كي يسير نحو ابنة عمه فاطمة. ولكن بشراً ينسى ما تعلمه من سحر، وتعود إليه عقدة الفعل الناقص. وفي يوم ظفره وهو اليوم الذي قال له عمه: ارجع لأزوجك ابنتي، يرجع ناسياً المهر الحقيقي لفاطمة وهو الشعر.

نسى الشعر لما رجع و (جعل بشر يملأ فمه فخراً). وكان حقه أن (يملأ فمه شرعاً).

ملأ فمه فخرًا

وهنا جاءت انتكاسة المنتصر، الذي تخلّى عن سلاحه وكأنه شمشون“ بعد أن قصّ شعره. لم يرجع بالشعر، ولكنه رجع بالفخر وبين الشعر والفخر مسافة هي المسافة ما بين الفوز والخسارة.

و (طلع عليه أمرد كشق القمر على فرسه مدججاً في سلاحه فقال
ثكلتك أمك يا بشر! لأن قتلت دودة وبهيمة تملأ ما ضغيك فخراء..?)
ثم قام هذا الأمرد ووضع بشراً في حرج قاتل أمام عمه حيث طلب منه
تسليم هذا العم مقابل تأمين حياة بشر، فالتفت بشر بن عوانة إلى هذا
الأمرد الطامة وسأله: (من أنت لا أم لك؟!) قال الأمرد:

أنا اليوم الأسود والموت الأحمر

ولم يجد بشر بدأً عن المواجهة (فكرة كل واحد منها على صاحبها فلم يتمكن بشر منه وأمكن الغلام عشرون طعنة في كلية بشر، كلما مسنه شبا السنان حماه عن بدنـه إبقاء عليه، ثم قال:

يا بشر كيف ترى؟ أليس لو أردت لأطعمنك أنياب الرمح..؟ ثم
ألقى رمحه واستل سيفه فضرب بشراً عشرين ضربة بعرض السيف
ولم يتمكن بشر من واحدة ثم قال الأمرد:

(يا بشر سلم عّمك واذهب في أمان).

هنا يستسلم بشر ويوافق على تسليم عمه شريطة أن يكشف الفتى عن حقيقته. ولم يك هذا الأمرد (سوى ابن بشر من المرأة التي دلتة على ابنة عمه. وهنا يقول ابن عوانة بيتاً يختتم به حكايته:

تلك العصا من العصبة
هل تلد الحياة إلا الحياة
ويحلف لا ركب حصاناً ولا تزوج حصاناً ثم زوج ابنة عمه لابنه.
وينتهي بشر.
انتهى على يد ابنه.

ولقد مرت نهايته على مراحل، ابتدأت من ذلك اليوم الذي انتصر فيه على الركب وتزوج بالجميلة، ذاك يوم لم ير بشر مثله (ما رأيت كاليوم).

وهو يوم أسطوري بدأ من مطلع الحكاية وامتد إلى آخرها، وهو يوم ليس له مثيل حقاً، فقد انتهى ليكون: (اليوم الأسود والموت الأحمر)، وهذا سواد وحمرة يخرجان من رحم البياض. وذاك أن الفتى الأمبرد الذي يشبه القمر نصاعة وبياضاً (كشق القمر) يطلع على بشر ابن عوانة ليكون يوماً أسود وموتاً أحمر.

صار الأبيض أسود وأحمر وتحول يوم الجميلة الذي لم ير بشر مثله إلى ولد أمبرد فيه كافة الألوان والأفعال فهو فتى جارح ولكن جراحه جراح من نوع مختلف، إنها لا تقتل الجسد، وإنما تقتل المعنى وتهشم الفم المملوء فخراً.

لقد ورد في الحكاية أن الأمبرد قد تعمد الإبقاء على حياة بشر، ولم يرد قتله. ولو قارنا ذلك بمقتل الأسد على يدي بشر حيث أعلن بشر عن هذا الموت وسماه موتاً حرياً حيث قال مخاطباً الأسد:

فلا تجزع فقد لاقت حراً
يحاذر أن يعاب فمث حراً

وهذا يجعل الموت في المنازلة موت شرف وحرية، ومن يمت
منازلاً فقد مات حراً. وفي مقابل ذلك يكون من عاش بعد منازلة فقد
عاش ذليلاً. وهذا هو ما حدث لبشر على يد الأمرد ابن المرأة
الجميلة. لقد أراد لبشر أن يبقى وأن يظل ذليلاً مكسوراً وهل تلد الحية
إلا الحية..؟!

5-3 المرأة النصوصية:

ينطوي النص على بطولة مضمرة، تخفي وراء سطوره في حين
تظهر بطولات سطحية. وسطح النص دائماً ذكورياً يحكمه ويتحكم
فيه الرجل من بشر إلى عمه إلى ابنه الأمرد. وتحت ذلك تتستر المرأة
الجميلة. ويظهر العم وكأنه هو الذي رمى بشراً في طريق الأسد كي
يموت، ولكن تضمينات النص تخفي فاعلاً آخر هو هذه المرأة الجميلة
التي دلت بشراً على طريق ابنة عمه فاطمة، وهي طريق موت وهلاك،
وهذه حيلة احتالتها المرأة لكي تقتل هذا الصعلوك الفتاك الذي أهلك
جماعتها وسباها، وكانت تخطط للثأر منه.

ولما اكتشفت أنه لم يمت أرسلت إليه الأمرد ليكون له يوماً أسود
وموتاً أحمر وليديقه الهوان على يد الحياة سليل الحياة وليمぬه من أعزّ ما
يمكن أن يمتلك يمنعه من الحصان والخchan (بكسر الحاء أولًا ثم
بفتحها). وجاء هذا الصعلوك وكأنه فارس بلا فرس فقد فروسيته
بذلك. وجاء رجلًا بلا خليلة فقد ذكورته بذلك، وانتهت الفحولة
بالخصي.

وكان المبارزة الحقيقة في النص هي المبارزة الخفية التي دارت بين المرأة الجميلة وبشر. وكانت أسلحة المرأة هي العصا (العصا من العصبية) والحياة (هل تلد الحياة إلا الحياة). وهم رمزان عن القصيدة بما إنها العصا التي تلتف سحر الساحر، وعن الأمد المتلوّن ما بين بياض كشق القمر وسود هو اليوم الأسود وحمرة هي الموت الأحمر، فهو الحياة التي سعت نحو هذا الممتنع فخرأ فمزقت جلده وألغت معانيه.

وما بين الشعر بوصفه عصا والأمرد بوصفه حياة سقط بشر ضحية لمبارزة لم يك أهلاً لها مع تلك الجميلة المسيبة.

4 - الحياة تلد الحياة/النص يلد النص:

من داخل المقامات البشرية يتوالد نص آخر له علاقاته العضوية بالمقامة، مثلما أن له أسباب الاستقلال والتحرر من النص /الأم. ذلك هو قصيدة بشر عن الأسد. وهي حياة تخرج من جوف حياة وكلمة حياة هنا تحيل إلى مصدر الحياة والحيوية، كما تشير إلى شجرة نسب وتناسب نصوصية، تجعل الحي يخرج من الحي. ويكون الابن فتى أمرد كشق القمر - إن شاء - ويكون يوماًأسود أو موتاً أحمر، إن أراد ذلك.

وهذا هو شأن قصيدة بشر عن الأسد فهي فتى أمرد خرج من رحم هذه المقامات ومعه رمح وسيف، واجه به أباه فمزق جلده وحطمه معناه.

ولهذه القصيدة حكاية وتاريخ، مما يجعلها نصاً إشكالياً ويجعلها حياة تخرج من حياة، كما يجعلها ابناً يخرج من أب. ولسوف نقف عند هذه الشجرة العائلية لهذا النص، ولكن نبدأ أولاً بالتعرف على

النص وعلى قائله، ونخرج بعد ذلك على أمه التي أخرجته من رحمها،
ثم على أبيه الذي يطرز سلسلة نسبه.

١٤. حكاية النص:

يتوجه النص بخطاب مباشر إلى فاطمة يحكى لها قصة ملاقاًة بشر بن عوانة للأسد حيث زار الليث ليثاً مثله، ولاقي الهزير الأغلب هزيراً. وحينما تقابل الوجه مع الوجه خارت قوى حصان بشر مما جعل بشراً يعقر حصانه ويترجل بمفرده واقفاً بقدميه على الأرض، ويتوجه بشر إلى الأسد بقلب مثل قلب الليث لا يخشى المساولة ولا يخاف الذعر. هنا نحن على مشهد يتقابل فيه كائنان حيان يتماثلان قوة وشجاعة، ويتماثلان في وجود غرض واحد يدفع كل واحد منهما إلى المواجهة، فالأسد يطلب طعاماً لأشياله ورأى بشر بن عوانة وليمة جاهزة، أما بشر فإنه يطلب مهراً لابنة عمّه، ولا سبيل لهذا المهر إلا هذه السبيل. وهذه أسباب مادية ونفسية تكفي لدفع الشجاع وتحميسه للقاء. ولكن الشاعر لا يبادر إلى المقابلة ويختار محاورة الأسد أولاً فيعرض عليه عرضاً فيه حقن للدماء، فيقول له:

نصحتك فالتمس يا ليث غير

طعاماً إن لحمي كان مرّاً

ولكن الأسد لا يلقي بالاً لهذه النصيحة، مما يجعل الواقعية تقع، فمشى كل واحد منهما باتجاه صاحبه، وسل بشر سيفه المهند (فقد له من الأضلاع عشرة)، فخرّ الأسد مجندلاً بدمه، وهنا يتوجه بشر مخاطباً الليث فيقول:

وقلت له: يعزّ علىي أنني
قتلت مناسبي جلداً وفخراً
ولكن رمت شيئاً لم يرمي
سواء فلم أطق يا ليث صبراً
تحاول أن تعلمني فراراً
لعمّر أبيك قد حاولت نكراً
فلا تجزع فقد لاقت حرّاً
يحاذر أن يعاب فمّت حرّاً
فإن تلك قد قتلت فليس عاراً
فقد لاقت ذا طرفين حرّاً
هذه قصيدة من أربعة وعشرين بيتاً، ويقولها بشر بن عوانة العبدى،
فمن هو هذا الشاعر...؟

إنه بطل المقامات البشرية..! هذا ما تقوله أسطر هذه المقامات ولكن
تاريخ الأدب لا يقنع بجواب هادئ كهذا الجواب.

ولعل هذا هو أول إنجازات هذه المقامات المتميزة، حيث ظلت
المقامة تتمنّى عن إشكالات أدبية وعن أسئلة لا يشبعها الجواب
السريع.

ولقد صار بشر بن عوانة العبدى اسمًا إشكاليًا في تراثنا، فهو لا
يقف عند حدود المقامات البشرية، ولكنه يتتجاوزها إلى كتب التاريخ،
وحيينما تبحث في كتب الرجال عن ترجمة لبشر بن عوانة بما إنه اسم
يصاحب قصيدة ويتصدر وجه النص، فإنك لن تعدم رجلاً يضعه
ضمن قائمة المؤلفين والأعلام. وهذا كتاب خير الدين الزركلي يضع

بشر بن عوانة في موضعه الأبجدي الصحيح في كتابه (الأعلام)⁽⁷⁾ أي أنه يضعه مع أشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين - كما هو اسم الكتاب وعنوانه.

إن بشر بن عوانة لا يملك قصيدة متميزة فحسب، ولكنه - أيضاً - يحتلّ موقعاً خاصاً في أبجدية التاريخ والسير، غير أن هذه الأبجدية تختلف عن سائر الأبجديات، فالزركلي الذي اعتاد أن يضع تاريخ ميلاد المؤلف وبجانبه تاريخ وفاته لا يفعل ذلك مع بشر بن عوانة. إنه يتركه بلا تاريخ وبلا ميلاد وبلا وفاة. وهكذا يخرج بشر بن عوانة من التواريχ. وبما إنه لم يولد فإنه لم يمت أيضاً، أو لنقل إنه لا يموت لأنّه لم يولد. ولقد رأينا أن المقامات في كافة أحداثها لم توقع الموت على بشر. ولقد مرّ الموت في المقامات كثيراً وتعرض له ركب المرأة الجميلة مثلما ذاقه قوم فاطمة الدين (كثرت مضرات بشر فيهم واتصلت معراته إليهم). ومات الأسد (داذا) وماتت الحية (شجاع)، ولكن بشراً لم يمت، وانتهى النص من دون موت بشر.

إنه شخصية فريدة، شخصية لها قصيدة، ولكن ليست لها حياة. إنها شخصية لغوية لها وجود نصوصي، وهو وجود ابتکاري.

إنه لغة تتكلم وتبارز وتحب وتكره وتنتصر كثيراً وتنهزم مرة - ولكنها لم تمت - لقد أثختها سهام الهزيمة ومزقت جلدها، ولكن بشراً ذا الجلد الممزق لم يمت. وظل يطرز المقامات الحادية والخمسين في مقامات الهمذاني باسمه حيث صارت المقامات البشرية وبحركاته الدرامية التي أشعلت جوًّا هذه المقامات بالصراع والحب والمقاتلة والشعر.

(7) خير الدين الزركلي: الأعلام 27/2

بشر بن عوانة العبدلي.

هذا هو اسمه، أما وظيفته فهو صالوك.

وها قد صرنا أمام رجل له اسم وله نسب وله مهنة، ولسوف - إذن - يكون له تاريخ من خلال هذا الاسم والنسب وهذه المهنة.

ثم إنَّه رجل قال قصيدة.

وهذا سر الإشكال وفتنة السؤال..!

لو أن بشر بن عوانة كان مجرد بطل في نص سردي لمزّ اسمه مروراً سهلاً في الذاكرة الأدبية العربية. ولكنها رجل قال قصيدة وهي قصيدة ليست عادية، إنها قصيدة تتدخل مع نصين لشاعرين فحليين، هما البحتري والمنتبي.

هنا تحدث مبارزة ثقافية في مواجهة مع الذاكرة الأدبية العربية، وهي ذاكرة تحفظ للشعر موقعاً خاصاً جداً وعزيزاً. وكل قصيدة لا بد أن يقف وراءها شاعر. لا سيما تلك القصائد الشمية التي تتطلب فحلاً من الفحول.

هذا قانون ثقافي عربي: القصيدة للشاعر. وما دام هناك اسم يتوج
قصيدة فهذا معناه أن الشاعر موجود وليس مختلفاً. هذا هو قانون
الذاكرة العربية. ومن هنا راح تاريخنا الأدبي يدعى شرف انتماء
بشر بن عوانة العبدلي إليه. وجاء ابن الأثير وجعل بشراً شاعراً له وجود
في التاريخ وجعله سابقاً على البحتري⁽⁸⁾. وجعل البحتري مقلداً

(8) ورد في كتاب المثل السائير لابن الأثير ما يفيد أنَّ المؤلِّف يرى أنَّ شاعرَ حقيقِي له وجودٌ تاريخي وأنه سابق على البحتري وأنَّ البحتري قد حاكاه في قصيدة عن الأسد. انظر: المثل السائير 3/284 تعلقُ أحمد الحوفي وبدوي طباعة - دار النهضة القاهرة د.ت.

يحاكي قصيدة بشر عن الأسد ولا يلغى مستواها.

وبهذا دخل بشر الوجود، ودخل في تواريخ الحياة والموت وصار شاعراً قديماً. وفي هذه الحالة يكون بديع الزمان الهمذاني قد أنشأ المقامة وكأنها ثوب أو فستان يصنعه البديع ليناسب هذا الجسد، وستكون القصيدة بمثابة الجسد العاري الذي اكتشف البديع عريه فأخذ مقاساته وتفكر في احتياجاته المادية والمعنوية ففصل له ثوباً يليق به ويلائمه.

ولا شك أن العلاقة بين المقامة والقصيدة هي علاقة ما بين اللباس والجسد. وهذا هو موضوع فقرتنا التالية:

4-2 الثوب والجسد/الرحم والجنين:

هل وضعت المقامة من أجل القصيدة..؟

أي: هل وجدت البنت (أو الفتى الأمرد) قبل الأم..؟ وهل وجد الجنين قبل الرحم..؟

إن الناظر في القصيدة ليجد أنه أمام نص غير عادي. فهذه القصيدة نص سردي يقوم على حبكة كاملة التكوين. ومن هنا فإنها قابلة للاستقلال بنفسها والاتكاء على ذاتها. وهذا ما جعل ابن الأثير يعزلها عن النص/الأم ويعيلها إلى زمن يسبق عصر المقامة بأكثر من مائة سنة، مما يجعل البنت أكبر من أمها بمائة عام. وهذا افتراض يحول القصيدة إلى بعد أسطوري، مثلما يحولها إلى سؤال دائم. ويتحول شاعرها أيضاً إلى أسطورية مماثلة وإلى قلق معرفي محكم. وهنا يكون

بشر و معه قصيده (إشارة حرة)⁽⁹⁾ تولد منها الدلالات والأسئلة، وتغازلها التواريخ والسير ولكنها لا تلتصق بها. إنه موجود في النص يقيناً. وليس موجوداً في التاريخ ظناً وافتراضاً. وقصيده خرجت من رحم النص، حسب ما تظهره دواعي النص، وهي سابقة على المقامة - كما يفترض قانون الذاكرة الثقافية. أما بشر بن عوانة فهو من اختراع بديع الزمان الهمذاني ومن بنات أنكاره - كما تقتضيه شروط القراءة، وهو شاعر سابق على بديع الزمان وعصره، كما تقتضيه دواعي وجود اسم بإزاء قصيدة.

هذه قصيدة جليلة مما يقتضي وجود فحل وراءها وليس للفحل أن يكون وهمأً وخيالاً. ومن شرط الفحل أن يكون حقيقة وواقعاً.

نحن هنا أمام موقف طريف جداً، فهذه هي أول مرة يحدث المدلول قبل الدال، ويتولى المدلول إنتاج الدال. والتصور الذهني ينتج وجوداً عينياً. لقد أفرزت القصيدة شاعرها وولدت البنت أمها وأنتج الجنين رحمه.

صار الأثر وجاء بعده المؤثر (الفاعل) وإن جاء بشر في مطلع المقامة بوصفه اسمأً وخبرأً لفعل ناقص، فقد جاء بعد النص ليكون ذا ميلاد وممات، وقد كان في المقامة بلا مولد وبلا موت.

وسواء كانت القصيدة سابقة على المقامة أم كانت ناتجة عنها فإنها في الحالتين معاً هي مركز النص وسبيه، وهي الجسد الذي صمم بديع الزمان له ثوباً يليق به.

(9) عن مفهوم الإشارة الحرة، انظر عبد الله الغذامي: الخطية والتکفير، ص 94 - دار سعاد الصباح - القاهرة الكويت 1993 م.

ولننظر في النص مرة أخرى.

لقد زجت المقاومة باسم بشر منذ مطلعها وجعلته صعلوکاً يغزو. ولو توقف الأمر عند ذلك لمات النص قبل ميلاده، إذ إن من شأن الصعلوك أي صعلوك أن يغزو ويقطع الطريق. ولكن صعلوکنا هذا يتورط ورطة تدخله في تاريخ مختلف تتغير معه حياته حيث يقع أسيراً لمؤسساته، وتطوّره حبال المرأة الجميلة التي تضنه في حبكة محكمة وتطلّقه في النص ليواجه الهلاك في سبيل امرأة أخرى مجاهلة لا يعرف عنها في النص كله سوى أنها ابنة عمه فاطمة. وظللت فاطمة هذه غائبة ولم تخضر في النص قط، أي أن بشرًا اطلق وراء غياب كامل وفراغ متعدد، واستمر هذا الفراغ إلى نهاية النص الذي انتهى بلا فاطمة، ولا حسان ولا حسان. وكان النص منذ يوم بشر مع المرأة الجميلة عامراً بالأحداث والتفاعلات مع الركب ومع المرأة ومع عمه وجماعة العم ومع جنون بشر ثم مع حيلة العم ضدّ بشر. وهذه أحداث صارت لصهر النص وإنضاجه من أجل القصيدة.

فجاءت القصيدة وكأنها الجنين ينحدر من رحم أمه بعد مخاض عسير.

وتواتت أبيات القصيدة في أربعة وعشرين بيتاً، فيها أحداث وحوار وموت وقتل، وتلتها قصيدة صغيرة نظف بعدها الرحم وهدأت تفاعلات النص، وهذا بشر بعد أن حلف يمينه الذي ختم المقاومة بما يشبه خصي الفحل.

هذا وصف يبيّن حال المقاومة قبل نص الأسد وبعده، حيث نرى المقاومة تصاعد حدثياً وسردياً إلى أن تصل إلى القصيدة، ثم تهبط

بعد ذلك وتسارع في إعلان نهاية بشر وسقوط نجمه. وهذا معناه أن القصيدة هي غاية النص ونتيجة المقامة.

وهي - إذن - الجسد. والمقامة ثوب يجلل هذا الجسد.

5 - النص الأمرد والأب المنسوخ:

قلنا إن قصيدة بشر عن الأسد ليست سوى فتى أمرد تحول من بياض القمر إلى يوم أسود وموت أحمر بيده رمح وسيف واجه به أباه فمزق جلده وحطم معناه.

هذه صفات تتطابق على علاقة نص بشر مع نص البحترى عن الأسد.

وسواء قال ابن الأثير بأسبقية تاريخية لبشر على البحترى، أم صار الأمر على نقىض ذلك، فإن قصيدة بشر سابقة على قصيدة البحترى إن لم يكن في التاريخ ففي مجد الإبداع وغلبة التميز والإجادة.

وكما فعل الأمرد بأبيه بشر فقد فعلت قصيدة بشر بأبيها البحترى، لقد أمكنها منه عشرون طعنة رمح، وعشرون ضربة سيف، وكل ميزة في نص بشر تقابلها ثغرة في نص البحترى.

وتبدو العلاقة بين النصين شبيهة بالعلاقة ما بين بشر والفتى الأمرد (ابنه). وهي علاقة تتأسس في أن القصيدة الأفضل هي تلك التي تعالج ثغرات الأخرى.

ولا شك أن قصيدة البحترى قامت على دلالة مضطربة، وتأسست

على مبدأ الظلم والعدوان، حيث اعتدى الممدوح على الليث. وهذه دلالة أحدثت ثغرة في النص نتج عنها تصدع القصيدة وتهشمها من وسطها - ولقد أوضحنا ذلك في الفصل الرابع - .

وجاءت قصيدة بشر مبنية على دلالة عضوية، أخذت بمبدأ (العدالة والحرية) كأساس شعري وسردي. فالشاعر فيها يتنازل عن صهوة حصانه ويترجل واقفاً على الأرض قبل أن ينازل الأسد. وبذا يتساويان موقفاً ومقاماً.

وقبل ذلك جاء الأسد في النص بوصفه كائناً له قيمة ذاتية، فهو (داذا)، أي أنه يملك اسمًا يخصه، مما يجعله معرفة ويرتفع به عن عالم النكرات. وهو أسد له غرض نبيل في المواجهة. إنه يطلب قوتاً لأشباله. وهذا سبب شريف يدفع إلى المصادلة. كما أن لبشر غرضاً نبيلاً مماثلاً حيث إنه يبحث عن مهر لابنة عمه.

ويتعامل بشر مع الأسد بوصفه كائناً واعياً يفهم ويدرك فينصحه أولاً بالبحث عن صيد آخر. وينذره بأنه شجاع يملك قلباً مثل قلبه.

هذه درجات من التساوي والتكافؤ بين داذا وبشر. ومن هنا فقد اتحدا في صفة واحدة وصارا (أسدين):

مشى ومشيت من أسددين راما

مرا ما كان إذ طلباه وعرا

إنهما يتحدان هنا بالصفة (أسدين) وبالأفعال:

مشى ومشيت/rama/طلباه. وكلاهما يطلبان مطلباً وعراً.

وهذه حالة من التساوي لا ترقى إليها صفة (الضرغامين) عند

البحترى في قوله: (فلم أر ضرغامين أصدق منكما)⁽¹⁰⁾، إذ إن النص هناك لا يدعم هذه الصفة ولا يوحد الدلالة حولها ولا ينبعها باتجاهها.

وعند البحترى جاء الممدوح دائمًا في موضع الابتداء والرفع وموضع الفاعل، ويكون الليث في حالات المنصوب والمفعول به والمتعدى عليه. وفي ذلك قال البحترى:

هزبر مشى يبغي هزبراً وأغلب
من القوم يغشى - باسل الوجه - أغلبنا

فالممدوح هو المرفوع وهو الذي (يُبغي) مما يجعله باعياً ومعتدياً. ولن يتساوى الممدوح مع الليث لأن يكونا ضرغامين لأن أسباب التساوى ليست موجودة في النص.

وهذه ثغرة ارتفع نص بشر من فوقها وأحدث في قصيده جوًّا دلائلاً من المساواة والعدالة والإنصاف وجعل للأحداث أسباباً، وجعل الأطراف تتساوى في أغراضها وفي صفاتها. وحينما منح الليث اسمه فإنه يمنحه قيمة معنوية من خلال هذا الاسم ومن خلال محاورته ودخوله في خطاب مباشر مع الليث يذكر له أسباب المواجهة، ويواسيه بعد موته بأنه قد مات حراً لأنه قد قابل رجلاً حراً - وأنه مات في سبيل البحث عن قوت لأشباله، ولذا فإن إذا قد مات شهيداً - مثلما إنه قد مات حراً - وكان موته شريفاً ونبيلاً بسبب نبل غرضه من المقاتلة، وبسبب أن قاتله فارس لديه من الأسباب والأخلاق مثلما لدى (دادة).

هذه عدالة يؤسسها النص ويتأسس عليها مما جعل أسد بشر بن

(10) انظر تفصيل ذلك في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

عوانة أكثر شاعرية ونصوصية من ليث البحترى.

وتكتمل القيمة المعنوية للأسد بأن يكتب بشر قصيده بدم دادا الذي مات حراً. إنه دم حر ونبيل وشريف ولذا فقد صار مداداً للشعر ومادة لحياة هذا الشعر وبقائه. وخرج الدم من عروق دادا ليقرّ في سطور القصيدة ويطرز النص بلونه وصيغته.

انتهى الدم من جسد دادا ليبدأ في جسد القصيدة وكتب بشر (دم الأسد) على قميصه إلى ابنة عمه:
أفاطم لو شهدت ببطن خبت
وقد لاقى الهزير أخاك بشرا

وتجئنا القصيدة على قميص بشر مكتوبة بدم الأسد ليستمر هذا التساوي والتوحد ما بين بشر ودادا عبر الدم والقميص، ويتحرك جسد بشر من داخلهما يحمل النص وينشره، لأنه نص كريم بدم حراً.

هذا شرف نصوصي يجعل قصيدة بشر تسمى على نص البحترى.

ولئن كنا قد وقفنا على التداخل بين المتنبي والبحترى ورأينا وجوه ذلك ونتائجها - في الفصل السابق - فإننا هنا أمام مستوى من التداخل يفوق ذلك التداخل، فنحن نشهد نصين يتراكلاً ظاهرياً، ويختلفان اختلافاً جذرياً في حقيقتهما. وهذا التشابه يبدأ من المعجم الشعري بين القصيدين مثل تردد كلمات: ليث / هزير / أغلب / مخلب / ناب. وهي مفردات تكررت وتكررت عند البحترى وفي قصيدة بشر بن عوانة.

وقد يحسن أن نورد أمثلة على هذه المشاكلة منها:

يقول البحترى⁽¹¹⁾:

هزبر مشى يبغي هزبرا وأغلب
من القوم يغشى - باسل الوجه - أغلا

ويقول بشر:

إذا لرأيت ليثا زار ليثا
هزبرا أغلباً لاقى هزبرا

ويقول البحترى:

غداة لقيت الليث والليث مخدر
يحدد نابا للقاء ومخلبا

ويقول بشر:

يدل بمخلب وبحد ناب
وباللحظات تحسهن جمرا

ونرى البحترى قد جعل مدوحه مع الأسد في (ضرغامين) فيقول:

فلم أر ضرغامين أصدق منكما

وكذا بشر يضع نفسه مع دادا في (أسدين) فيقول:

مشى ومشيت من أسدين راما...

ويستمر التشاكل بين النصين ولكنه تشاكل سطحي يستعير
المفردات والاستعارات، ولكنه يتتجنب التغيرات.

يقف نص البحترى بوصفه النص البسيط بـأزاء النص المعقد لبشر.

(11) ديوان البحترى 1999-202 تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة 1977 م.

ونص البحترى يأتى لإثبات شجاعة الممدوح ويستخدم الأسد كأدلة وكمソيلة للبرهنة على هذه الشجاعة. فالأسد في القصيدة عنصر هامشي حضر ومات لغير ما سبب. وكان الأسد عند البحترى مجرد وحش متوفى مخدر، والرجل ليس سوى ممدوح شجاع احتاج الشاعر أن يبلغنا بشجاعته، فهو يقتل الأسد لكي يعرفنا على إقدامه وشجاعته. ولقد جاءت هذه المعركة في وسط قصيدة تقليدية مطلعها الغزل ونهايتها المديح وغايتها التكسب.

أما نص بشر فقد انطوى على شخصية سردية لها وجود معنوي ودلالة وظيفية في النص. وجاء الليث عند بشر بوصفه شخصية ذات نبل وكرم وحرية، حتى إن دماءه صارت للشعر ومداداً له.

إن حرية إذا وكرامة دماء لا تجد مقابلها عند أسد البحترى سوى بهيمية حيوانية مهدرة. ولذا تفكك نص البحترى من داخله حيث وقع في اضطراب دلالي أحس به الشاعر وحاول أن يعالجها، فوقع في تناقض سلبي أسقط النص وفضح عييه - كما رأينا من قبل في الفصل الرابع - .

هنا تكون على مشهد من نصين يدل التشابه بينهما على حضور واع لأحدهما أمام الآخر، وهووعي لا يشترك فيه نص المتنبي عن الأسد مع نص بشر بن عوانة، إذ ليس هناك تشابه ظاهر بينهما مثل ما هو بين بشر والبحترى. وهذا يحصر المعركة بين مقامة بديع الزمان ونص البحترى. وهذا نصان يتشاركان، وكقاعدة نصوصية لا بد للمتشابهين من أن يقضى - ويلغى - أحدهما الآخر مثلما فعل الأمرد للمتشابهين من أن يقضي - ويلغى - أحدهما الآخر مثلما فعل الأمرد مع أبيه، ومثلما فعل أحد الأسدين أو الضرغامين ضد الأسد الآخر

والضرغام الآخر. وقاعدة النص في هذه الحالة أن يغلب الابن أباه وينسخه. وعلى هذا فإن نص بشر بن عوانة ينسخ نص البحترى ويلغى، حيث يكشف عيوبه ويفضح سطحيته ويفكك دلالته ولا عضوية قصيده. وما دام النص يفضي إلى انتصار أحدهما فإن المنتصر هو الابن بالضرورة.

إن القوة يتولد عنها قوة أقوى منها، ولقد جاء اللاحق (الابن) أقوى من السابق (الأب). فنسخه وألغاه. وهذا خطاب يتوجه في مصلحة النمو والإبداع في مواجهة التقليد والدونية. وجاء الشبيه المختلف ليعزز فكرة الإضافة والنمو ويركز أن الاختلاف أساس التميز والتجاوز.

هنا نقول إن نص بشر قد نسخ نص البحترى حيث كشف عن ثغراته ففضحها من جهة وتجنبها من جهة أخرى، وكأنما صار نص بشر على درجة من الاكمال الإبداعي. فهل هو كذلك فعلاً؟ هل هو نص كامل خال من الثغرات..؟

لقد كشفنا من قبل أن المقاومة تقوم على جذر دلالي مسيطر وهو أنها قد تأسست منذ مطلعها على الفعل الناقص. ولذا فإنها كلما اكتملت أو شارت على الاكمال جاءها فعل النص فاخترق اكتمالها وسفك دلالتها ليدخلها في مأزق دلالي يزيد من تآزمها وتشابكها. وهذا ما سنقف عليه في المبحث التالي.

6 - الحرية الناقصة/الناسخ المنسوخ:

إن كان نص بشر عن الأسد هو الابن الذي نسخ أباه البحترى..

أفلا يعني ذلك أن الناسخ نفسه يكون عرضة للنسخ أيضاً؟ إن هذا هو عين ما حدث - ويحدث - في المقاومة البشرية حيث إن إزاحة البحترى لم تمنع النص ملكية مطلقة على المعنى بل ظل النص الناسخ عرضة لمؤذق دلالي لا يجامل ولا يستر.

ولقد قلنا إن ميزة نص بشر على البحترى هو في انطوائه على دلالات عضوية ذات بناء سببي / سردي عادل. تساوت فيه الشخصوص في قيمها الأخلاقية والدلالية، وسمت الدلالات بكونها دلالات وظيفة غير عبئية، وفي تلاحمها البنبوى في مقابل تفكك دلالات البحترى وعبيتها وتناقضها.

وكان مفهوم العدالة أساساً دلائياً حيوياً في نص بشر. ومع العدالة جاءت (الحرية).

والنص يقوم على شرط الحرية مثلما إنه قد قام على مبدأ العدالة وجاءت الحرية حينما توجه الشاعر إلى الأسد قائلاً له بعد أن مات وتضرج بدمه:

فلا تجزع فقد لاقت حرّاً
يحاذر أن يعاب فمت حرّاً
فإن تك قد قتلت فليس عاراً
فقد لاقت ذا طرفين حرّاً

تردد صفة الحرية في هذه الأبيات لتكسو الطرفين وتعتمهما في الحياة وفي الممات.

ولا ريب أن الحرية قيمة معنوية ونصوصية يرتقي بها النص ويتكامل مثلاً ارتقى بصفة العدالة. غير أن المقاومة كما نعرف تقوم

منذ بدايتها على عقدة (الفعل الناقص).

وهي عقدة لا تفارق النص، مما يجعلها قيمة دلالية أساسية ولذا فإن الحرية هنا تأتي ناقصة وقاصرة.

فالأسد يموت حرّاً، وقد كان من حقه أن يعيش حرّاً، كما أن الأسد حرّ من طرف واحد. أما بشر فهو حرّ من طرفين. وهذا يثير على النص سؤالاً عن دلالة الحرية الناقصة.

لقد جاءت حرية الأسد مقرونة بموته، وحرية بشر جاءت مضاعفة من طرفين ومقترنة بحياته وبقائه وانتصاره. وهذا مأزق يقع فيه النص أولاً ثم يتطور هذا المأزق ليشمل المقاومة و يؤثر على مصير البطل. وهو مصير تأزم في النهاية وصار المنتصر فيه مهزوماً وال غالب مغلوباً. فكيف حدث هذا؟..؟

لقد منح بشر نفسه ضعف ما أعطى للأسد. وبذا صار من المطوفين، الذين يكيلون لأنفسهم فيستوفون، وإذا كالوا لغيرهم ينقصونهم المكيال. وهذا فعل ينافق مبدأ العدالة. ولذا فإن الشاعر يقترف خطيئة نصوصية، وهي خطيئة تقتضي عدالة النص معاقبة الشاعر عليها.

وهنا يأتي تساؤل يفرض نفسه على متلقي القصيدة، وهو: هل مات الأسد فعلاً؟..؟

إذا كان الأسد قد تضرج بدمائه و خاطبه بشر معلنًا وكاشفاً له أنه قد آل إلى مصير حر، فهذا معناه أن الأسد قد تحول إلى (إشارة حرّة)، من خلال هذه الحرية، حرية الموت أو الموت الحرّ. وهو الموت اللاموت.

لقد صار داداً طليقاً غير مقيد أي أنه دال مطلق، من هنا تكرر هذا الدال على هيئة فتى أمرد (الحياة ابنة الحياة) أو (الأسد ابن الحياة). وجاء هذا الأمرد ليواجه الشاعر. هذا الشاعر صاحب الحرية المزدوجة (ذا طرفين حراً) وهي صفة طغيان وزيادة جعلته يملأ فمه فخراً. فهو ذو طرفين حراً، وهو الذي لا يغلبه حيوان ولا إنسان.

جاء الأمرد من حيث لا يعلم بشر ولا يحتسب. إنه ناتج دلالي للفعل الناقص. وهو فعل لا يبرر ولا يظهر إلا في حالة الاكتمال الظاهري.

يأتي الأمرد ممثلاً للألوان الثلاثة فهو مثل شق القمر (أيضاً) وهو يوم أسود وهو موت أحمر، جاء ليمثل المرأة الجميلة، فهو الحياة ابن الحياة، وجاء ليعبر عن داداً الحر مثلكما أنه يمثل الحياة شجاع التي ماتت على يد بشر مذ كان الأمرد حية تتلون بكل الألوان من أيض وأسود وأحمر.

إنه الأمرد، وكونه أمرد يجعل وجهه قابلاً لتمثيل المرأة وتمثيل الذكر، ولذا فهو حية وهو ابن ذكر. فهو كل الكائنات الواردة في النص، وهي كائنات جاءت في البدء مهزومة ما بين مسلوب ومقتول، وانتهت بأن اقتصرت من الشاعر، وأنهت مجده بأن أخرجته من النص مهزوماً وقد كان البطل الذي لا يهزم هازم.

انتصر بشر في النصوص الشعرية وانهزم في النص النثري، فكان الشعر بوصفه نظاماً مكتملاً للبناء ومنضبط الإيقاع يمنع بشراً وجوداً نظامياً يفضي به إلى انتصار على الأسد وعلى الحياة. وحينما خرج من الشعر إلى النثر تعرى من غطاء هذا النظام الصارم فانشر في نهاية

المقامة وسال منه الدم برماح الأمرد. وإن كان الشعر يمثل الإدعاء والزعم وتجسيد الذات فإن النثر - هنا - يمثل الحقيقة النصوصية التي تقضي بشرط الدلالة، وإن صاف شخص المقامة، والذي مات حرّاً واجه الذي عاش، لأن حرية الأخير لم تعدل ولم تنصف حيث أعطت لنفسها مجدًا مضاعفاً واحتكرت حق الحياة وحق الانتصار وجعلت من هذا فخراً يملأ الفم، فجاء ذاك الأمرد الذي لم يتدرع بالاكتمال بعد وكسر هامة هذا الكامل المزعوم.

هنا صار الرجل الناقص (الأمرد) أقوى من الرجل الكامل. وظل سلطان الفعل الناقص هو الأبلغ والأفعل في هذه المقامة. ولم يستطع الناسخ أن يقاوم عوامل النسخ المنعكسة عليه.

وما دام النص قرر أن الأسد قد مات حرّاً، فهذا يتتضي ويستجلب الدلالة المناقضة وهي أن الذي عاش ليس حرّاً. أما كونه (ذا طرفين حرّاً) فهذا ادعاء يملأ الفم فخراً فحسب.

والدلالة النقيض هذه هي ما حدث فعلاً حين تمحضت حياة بشر عن نهاية رجل محروم مكلوم. وكأن الذي سلم وعاش هو الذي خسر، والذي مات هو من انتهى به المطاف إلى الانتصار. فالموت الحرّ أوجب المعاش المرهون.

7 - أسطورية المقامة/أوديب منقحاً:

يستطيع القارئ أن يفرغ حتىّاً من قراءة المقامة البشرية، لكنه سيظل مشغول البال معها، وإن فرغ منها فهي لن تفرغ منه. وستظل تلاحمه وتحاصره ولن يغيب عن هذا البال قصة ذلك الشاب الذي قتل

أباه وتزوج بأمه، فأحل بمدينته وباء الطاعون جزاء إثمه هذا.

تلك هي حكاية أوديب التي تنطوي على صراع ما بين الابن والأب، يتغلب فيه الابن وينسخ أباه، ويحل محله في عرشه وفي عرشه.

تحضر حكاية أوديب اليونانية في مواجهة المقاومة البشرية، ويحضر سوفوكل في مواجهة بديع الزمان الهمذاني. وهذا حضور ذهنی تستدعيه ثقافة النص بوصفها فعلاً من أفعال القراءة والقارئ. ولكن المقابلة بين الحكایتين هي من باب مصادمة الإبداع بالإبداع فحسب.

وهنا سنقول إن حكاية بشر هي تنقیح ثقافي وإبداعي لحكایة أوديب. فالأمرد في المقاومة يكتفي بهزيمة الأب وتحجيم مجده وغطرسته، ويقف دون قتله، كما أنه لا يتزوج من هي أمه، ولكنه يتزوج برضى والده من فتاة تحمل له شرعاً وخلقها. إنه ينسخ الأب مع الإبقاء عليه. ولذا فإنه لا يتسبب بالطاعون على مدينته. وتظل المقاومة نصاً طاهراً ونظيفاً وتظل بيئة النص بيئة صحية زكية.

ولذا فإن المقاومة تقوم على هدف دلالي نبيل تتحطم فيه السلطة والتسلط ويتصر في التقدم والتطور، ولكنه يظل محفظاً بالأب بما إنه ماض وبما إنه سلطة، ويفلح في جعل هذا الماضي وهذه السلطة تتنازل لمصلحة الحاضر وتعطيه الحصان والمحصان (بكسر الحاء وفتحها)، وتكون حركة الإملاء هنا ذات دلالة مجازية ونصوصية، فالكسر يعني انكسار السلطة، ويكون الفتح لهذا الآتي بوجه أمرد لم يتغضن بعد. إنه الزمن الجديد ينبع عن القديم من دون قتل ومن دون إثم. وذلك لأن النص كتب بدم حرّ، والذي مات كان موته حرّاً

فاستطاع الموت أن يكون حياة وإبداعاً يتجدد في وجه أمرد يتلون
بألوان البياض والسوداد والحمرة حسب دواعي الحالة وشروطها،
وبحسب شروط الفعل المنبعث ومتطلباته. ويتصدر الابن ولكن الأب
لا يموت. ويقوم الماضي بمنع الحاضر أغلى ما بيده وأثمن ما يملك،
فيترك له الحصان، ويعطيه الحصان.

ملحق

المقامة البشرية

حدّثنا عيسى بن هشام قال:

كان بشر بن عوانة العبدى صعلوكاً، فأغار على ركب فيهم امرأة
جميلة، فتزوج بها، وقال: ما رأيت كاليلوم، فقالت:
أعجب بشراً حور في عيني

وساعد أبيض كاللجين
ودونه مسرح طرف العين

خمصانة ترفل في حجلين
أحسن من يمشي على رجلين

لو ضمّ بشر بينها وبيني
أدام هجري وأطال بيني

ولو يقيس زينها بزيني

لأسفر الصبح لذى عينين

قال بشر: ويحك من عنيت؟ فقالت: بنت عمك فاطمة، فقال:
أهي من الحسن بحيث وصفت؟ قالت: وأزيد وأكثر، فأنشأ يقول:
ويحك يا ذات الثناء البيض

ما خللتني منك بمستعيض

فالآن إذ لوحت بالتعريض

خلوت جواً فاصفرى وببيضى

لَا ضم جفناي على تغميض
ما لم أشد عرضي من الخضيض

قالت:

كما خاطب في أمرها أخا
وهي إليك ابنة عم لها

ثم أرسل إلى عمّه يخطب ابنته، ومنعه العم أمينته، فالي لا يُرعى على أحد منهم إن لم يزوجه ابنته، ثم كثرت مضراته فيهم، واتصلت معراطه إليهم، فاجتمع رجال الحي إلى عمّه، وقالوا كف عننا مجنونك، فقال: لا تلبسوني عاراً، وأمهلوني حتى أهلكه ببعض الحيل، فقالوا: أنت وذاك، ثم قال له عمّه: إني آليت أن لا أزوج ابنتي هذه إلا من يسوق إليها ألف ناقة مهرأ، ولا أرضها إلا من نوق خزانة.

وغرض العم كان أن يسلك بشر الطريق بينه وبين خزانة فيفترسه الأسد، لأن العرب قد كانت تحامت عن ذلك الطريق وكان فيه أسد يسمى دادا، وحياته تدعى شجاعاً، يقول فيهما قائلهم:

أفتلك من داد ومن شجاع
إن يك داد سيد السبع

فإنها سيدة الأفاعي

ثم إن بشراً سلك ذلك الطريق، فما نصفه حتى لقي الأسد، وقمص مهره، فنزل وعقره، ثم اخترط سيفه إلى الأسد، واعتراضه، وقطه، ثم كتب بدم الأسد على قميصه إلى ابنة عمّه:
أفاطم لو شهدت ببطن خبت

وقد لاقى الهزبر أخاك بشرا

إذا لرأيت ليثاً زار ليثاً
هزبراً أغلباً لاقى هزبراً
تبهنس إذ تقاوعس عنه مهري
محاذرة، فقلت: عقرت مهراً
أنل قدمي ظهر الأرض، إني
رأيت الأرض أثبت منك ظهراً
وقلت له وقد أبدى نصالة
محددة ووجهها مكفهراً
يكفكف غيلة إحدى يديه
ويبسط للوثوب على أخرى
يدل بمخلب وبحد ناب
وباللحظات تخسبهن جمراً
وفي يمناي ماضي الحد أبقى
بمضربه قراع الموت أثراً
ألم يبلغك ما فعلت ظباء
بكاظمة غداة لقيت عمراً
وقلبي مثل قلبك ليس يخشى
مصالحة فكيف يخاف ذعراً؟
وأنت تروم للأشبال قوتاً
وأطلب لابنة الأعمام مهراً
ففيهم تسوم مثلي أن تولى
ويجعل في يديك النفس قسراً؟
نصحتك فالتمس يا ليث غيري
طعاماً، إنّ لحمي كان مزاً

فلما ظنَّ أنَّ الغش نصحي
وخالفني كأني قلت هجرا
مشي ومشيت من أسدين راما
مرااما كان إذ طلبهاه وعرا
هززت له الحسام فخلت أئي
سللت به لدى الظلماء فجرا
ووجدت له بجائشه أرته
بأن كذبُه ما منته غدرا
وأطلقت المهند من يميني
فقد له من الأضلاع عشرا
فخرَّ مجدلاً بدم كأني
هدمت به بناء مشمخرا
وقلت: يعزَّ عليَّ أئي
قتلت مناسي جلداً وفخرا
ولكن رمت شيئاً لم يرمي
سواك، فلم أطق يا ليث صبرا
تحاول أن تعلمني فرارا!!
لعمِرْ أبيك قد حاولت نكرا
فلا تجزع، فقد لاقت حراً
يحاذر أن يعاب، فمت حراً
فإنْ تك قد قتلت فليس عارا
فقد لاقت ذا طرفين حراً

فلما بلغت الأيات عمه ندم على ما منعه تزويجها، وخشى أن
تغتاله الحية، فقام في أثره، وبلغه وقد ملكته سورة الحياة، فلما رأى عمه
أخذته حمية الجاهلية، فجعل يده في فم الحياة وحَكَمَ سيفه فيها، فقال:

بِشَرٍ إِلَى الْمَجْدِ بُعْدَ هَمَّهُ
لَمَّا رَأَهُ بِالْعَرَاءِ عَمَّهُ
قَدْ ثَكَلَتْهُ نَفْسُهُ وَأُمَّهُ
جَاهَتْ بِهِ جَائِشَةُ تَهْمَّهُ
قَامَ إِلَى ابْنِ لِلْفَلَّا يَؤْمِنُهُ
فَغَابَ فِيهِ يَدُهُ وَكَمَّهُ
وَنَفْسُهُ نَفْسِي وَسَمِّي سَمَّهُ

فلما قتل الحياة قال عمه: إنني عرضتك طمعاً في أمر قد ثنى الله
عناني عنه، فارجع لأزوجك ابتي، فلما رجع جعل بشر يملأ فمه
فخراً، حتى طلع أمرد كشق القمر على فرسه مدججاً في سلاحه فقال:
بشر: يا عمّ إنّي أسمع حسناً صيد، وخرج فإذا بغلام على قيد فقال:
ثكلتك أمك يا بشر! آن قلت دودة وبهيمة تملأ ما ضغريك فخراً؟ أنت
في أمان إن سلمت عمك، فقال بشر: من أنت لا أم لك؟ قال: اليوم
الأسود والموت الأحمر، فقال بشر: ثكلتك من سلحتك، فقال يا
بشر: ومن سلحتك، وكذا كل واحد منهمما على صاحبه، فلم يتمكن
بشر منه، وأمكن الغلام عشرون طعنة في كلية بشر، كلما مسنه شبا
الستان حماه عن بدنـه إبقاء عليه، ثم قال: يا بشر كيف ترى؟ أليس لو
أردت لأطعمتـك أنياب الرمح؟ ثم ألقى رمحه واستل سيفه فضرب
بشرًا عشرين ضربة بعرض السيف، ولم يتمكن بشر من واحدة، ثم

قال: يا بشر سلم عمك واذهب في أمان، قال: نعم، ولكن بشرط أن
تقول من أنت، فقال: أنا ابنك، فقال: يا سبحان الله ما قارنت عقيلة
قطّ، فأنى لي هذه المنحة؟؟ فقال: أنا ابن المرأة التي دللتك على ابنة
عمك، فقال بشر:

تلك العصا من هذه العصية

هل تلد الحياة إلا الحياة؟

وحلف لا ركب حصاناً، ولا تزوج حصاناً. ثم زوج ابنة عممه لابنه.

فهرس المحتويات

المقدمة	5
القسم الأول: المشاكلة والاختلاف	11
الفصل الأول: مشكلة المعنى في النص الأدبي	13
الفصل الثاني: العمودية والنصوصية في النقد العربي	45
الفصل الثالث: المغسول والمعتمى	77
القسم الثاني: الشبيه والمختلف	105
الفصل الرابع: ما ترك الآخر للأول شيئاً	107
الفصل الخامس: القمر الأسود	147

كتب أخرى للمؤلف

- 1 - الخطيئة والتکفیر - من البنوية إلى التسريحية - دار سعاد الصباح
(الطبعة الثالثة)، القاهرة/الکویت 1993.
- 2 - تسریح النص - مقربات تسريحية لنصوص شعرية معاصرة. دار
الطليعة، بيروت 1987.
- 3 - الصوت القديم الجديد - بحث في الجذور العربية لموسيقى الشعر
الحديث - دار الأرض. الطبعة الثانية، الرياض 1991.
- 4 - الموقف من الحداثة، الرياض 1992 (الطبعة الثانية).
- 5 - الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت 1991.
- 6 - ثقافة الأسئلة - مقالات في النقد والنظرية، دار سعاد الصباح،
(الطبعة الثانية)، 1993.
- 7 - القصيدة والنص المضاد. المركز الثقافي العربي. بيروت/الدار
البيضاء 1994.
- 8 - رحلة إلى جمهورية النظرية - مقربات لقراءة وجه أمريكا الثقافي،
(معد للنشر).

المشاكلة والاختلاف

قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المخالف

ولما كان الأمر كذلك عدل أبو الطيب
عن سلوك الطريق، وسلك غيرها،
فباء فيما أورد مبرزاً (ابن الأثير)
«مشكلة المعنى في النص الأدبي»

(النفساني والعقلي)

هل ترك الآخر للأول شيئاً؟!

- الشبيه المخالف ...

(القمر الأسود)

المشاكلة والاختلاف

ص ب ١١٣ / ٥١٥٨ - لبنان

ص . ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب

المراكز الثقافية العربية

